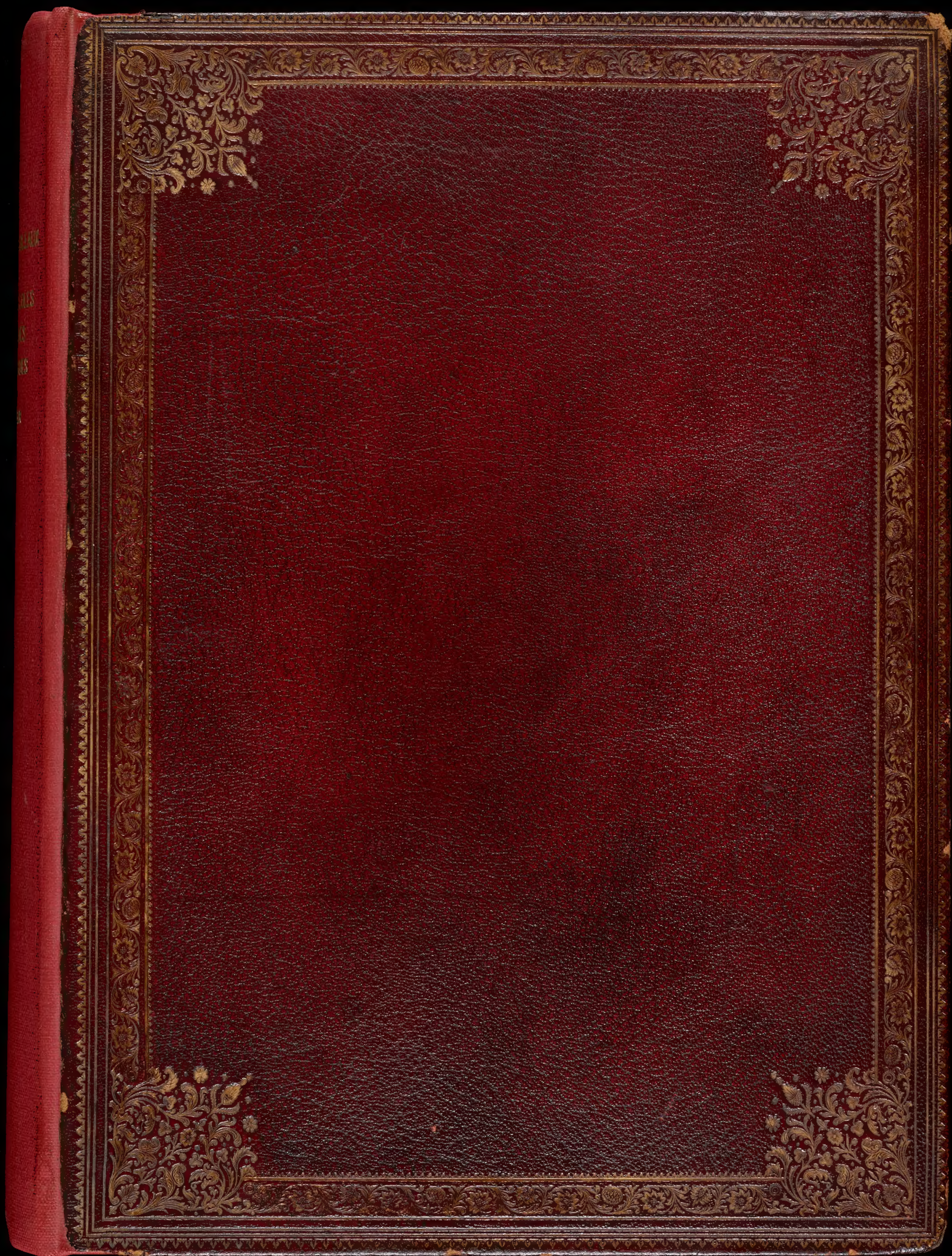
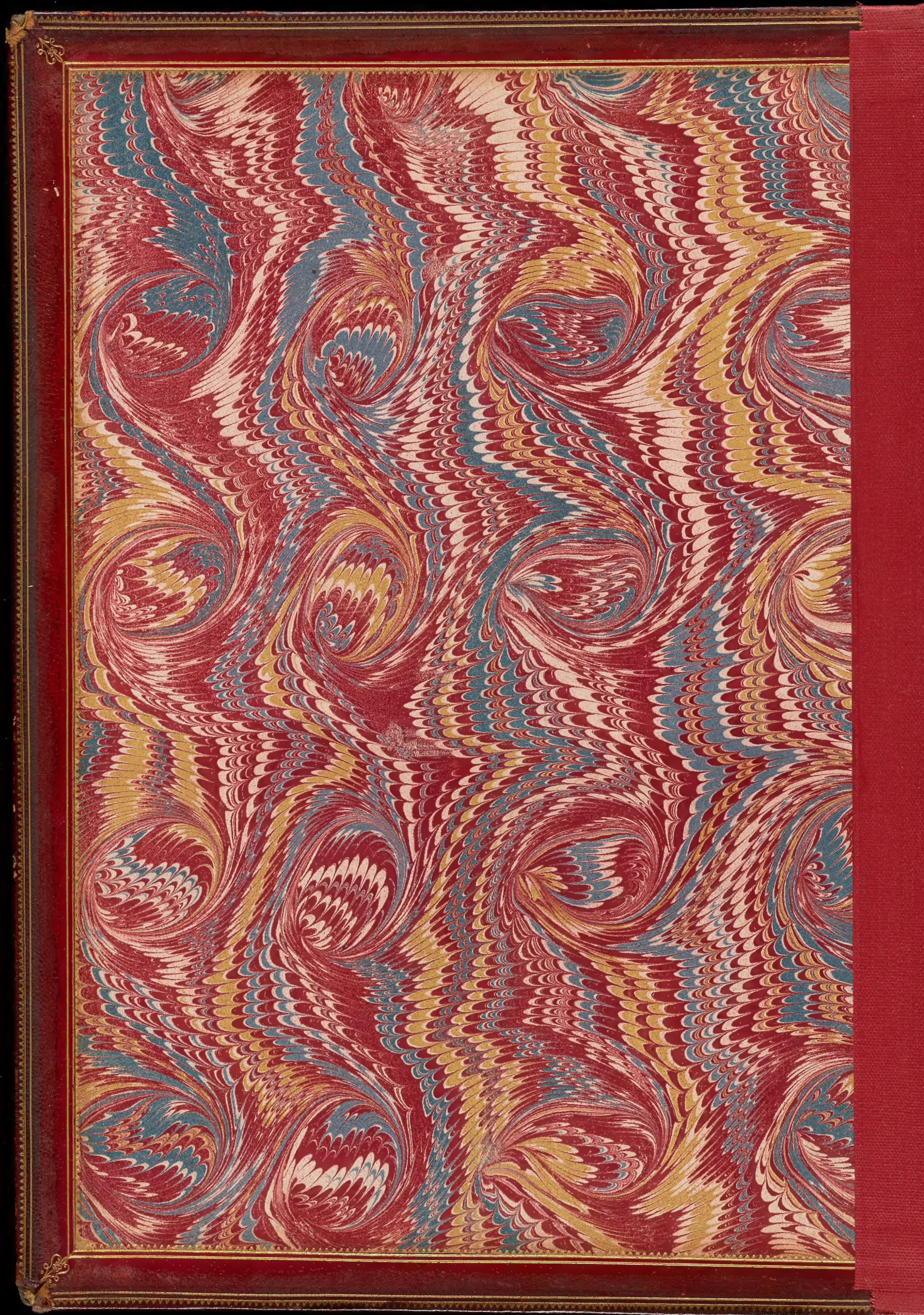
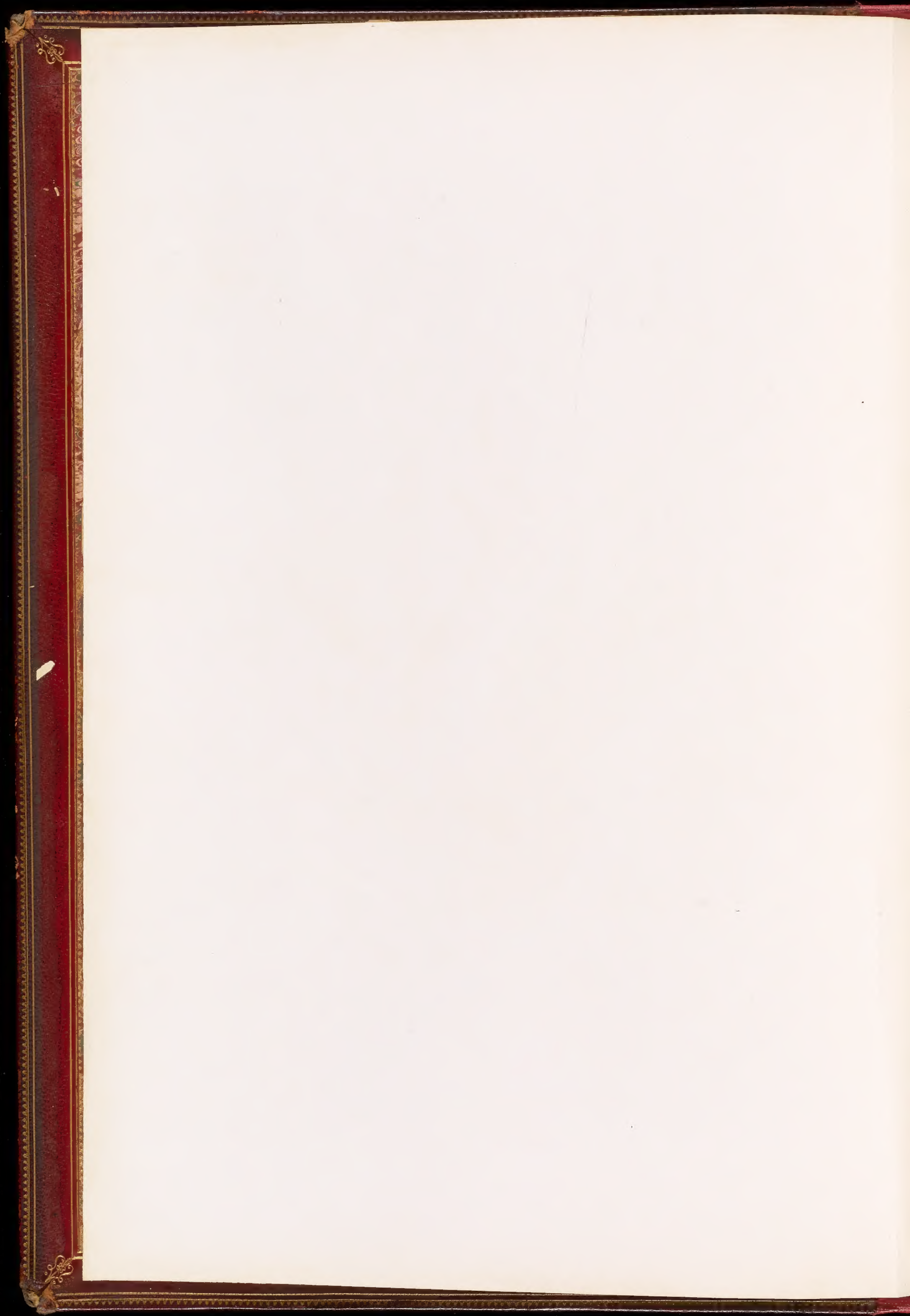
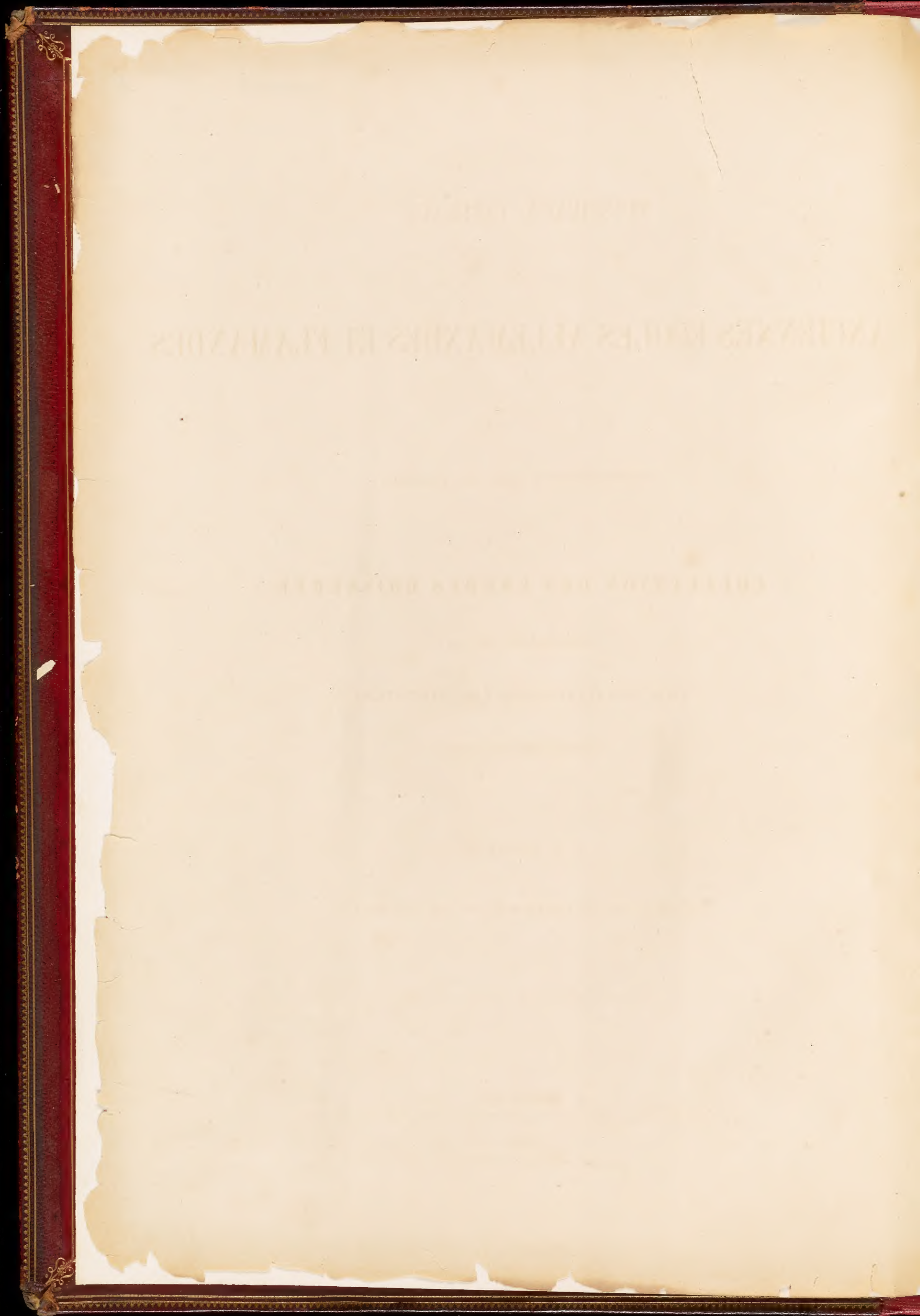










PRINCIPAUX TABLEAUX

DES

# ANCIENNES ECOLES ALLEMANDES ET FLAMANDES

PHOTOGRAPHIES D'APRÈS LES TABLEAUX

DE LA

## COLLECTION DES FRÈRES BOISSERÉE

ACTUELLEMENT DANS LA

PINACOTHÈQUE DE MUNICH

ACCOMPAGNÉES D'UN TEXTE

PAR

J. A. MESSMER.

TRADUCTION FRANSAIÇE DE D. BÉDAT.

MUNICH 1865
INSTITUT LITTÉRAIRE-ARTISTIQUE DE LA LIBRAIRIE J. G. COTTA.
PARIS
F. AUGUST DENZEL. 3 CITÉ TRÉVISE.

L'IMPRIMERIE DE F. STRAUB A MUNICH.

# PROSPECTUS.

## PRINCIPAUX TABLEAUX

des

# ANCIENNES ECOLES ALLEMANDES ET FLAMANDES.

Photographies d'après les tableaux

de la

## COLLECTION DES FRÈRES BOISSERÉE

actuellement dans la PINACOTHÈQUE de MUNICH

accompagnées d'un texte

par

**J. A. MESSMER.**

En 11 livraisons, dont chacune de 8 Photographies in Fol. avec une ou deux feuilles de texte.

(Prix par livraison 22 frcs. = complet frcs. 242.)

**Photographies séparées selon la dimension 3, 4, 5 et 8 frcs.**

---

La collection d'anciens tableaux allemands, menée à si bonne fin par les frères Boisserée et Bertram, qui se trouve à présent dans la Pinacothèque de Munich, offre tant d'ouvrages précieux et admirables que, pour tout homme de goût, c'est une vraie jouissance de contempler même par la pensée ce riche héritage. Les recherches curieuses et importantes faites depuis sur le terrain de l'art par les Schnaase, Waagen, Kugler, Passavant, E. Foerster et Hotho nous mettent en état d'embrasser l'ensemble de la peinture allemande, et notre collection, quoique restreinte, comparativement aux richesses acquises depuis, nous permet de suivre pas à pas la marche progressive de cet art et de répandre le goût de ces productions nationales. Mais pour faciliter cette étude, nous ajoutons au texte l'image sans laquelle il ne serait que lettre morte.

Notre plan est donc de présenter aux yeux du lecteur les oeuvres marquantes de la peinture allemande dans des reproductions photographiques de la Collection Boisserée. Nous suivrons pour la classification l'ordre historique, considérant et critiquant à part les principaux ouvrages de chaque époque, sans toutefois négliger entièrement d'autres oeuvres de la même

époque en dehors de notre collection. Nous initier de plus en plus dans le passé de l'Allemagne, éveiller dans leurs contemporains le goût de cette grandeur, de cette force d'esprit qui le distingue, tel fut le but que fixèrent à leurs efforts les auteurs intelligents de notre Collection, et ce sera aussi le nôtre!

**PARIS 1865**
F. AUG. DENZEL
3 Cité Trévise.

**MUNICH**
Institut littéraire-artistique
de la
Librairie J. G. COTTA.

## L'ouvrage contient les tableaux suivants:

Nro.

**Première Ecole de Cologne. 1350—1435.**

1. Ste. Véronique avec le saint suaire.
2. Ste. Marie à la fleur de pois.
3. Ste. Catherine.
4. SS. Madeleine, le pape Corneille et Antoine l'Ermite
   par maître Stéphan.
5. SS. Catherine, Hubert et Quirin.
6. St. Benoit et l'apôtre Philippe.
7. Les SS. apôtres Matthieu et Jacques mineur.
8. Les SS. apôtres Bartholomée et Simon.
9. L'apôtre Matthias et St Bernard.

**Ecole flamande. 1420—1520.**

10. Dieu le Père
    par Hubert van Eyck.
11. Ste. Marie
    par Hubert van Eyck.
12. Ste. Jean-Baptiste
    par Hubert van Eyck.
13. Israélites cueillant la manne
    par Diérik Stuerbout.
14. Abraham et Melchisedech
    par Diérik Stuerbout.
15. St. Luc travaillant au portrait de la Ste.-Vierge.
16. Tableau d'autel en trois parties: l'Annonciation, l'Adoration des rois, la Présentation
    par Rogier van der Weyde.
17. L'Annonciation
    par Rogier van der Weyde.
18. L'Adoration des Rois
    par Rogier van der Weyde.
19. La Présentation
    par Rogier van der Weyde.
20. Portrait du cardinal de Bourbon.
21. Annonciation
    par Hugo van der Goes.
22. Tête du Christ.
23. Adoration des Rois avec les deux tableaux latéraux de St Christophe et de St. Jean-Baptiste
    par Jean Memling.
24. Adoration des Rois
    par Jean Memling.
25. St. Christophe
    par Jean Memling.
26. St. Jean-Baptiste
    par Jean Memling.

Nro.

27. a. b. c. Les sept allégresses (dessin à grands traits)
    par Jean Memling.
28. Les Mages
    par Jean Memling.
29. Nativité du Christ
    par Jean Memling.
30. Descente du St.-Esprit
    par Jean Memling.
31. Marie sous un baldaquin gothique.
32. Repos en Egypte.
33. Repos en Egypte.
34. Tentation du Christ
    par Joachim Patenier.
35. Archange Michel
    par H. Mabuse.
36. Sainte-Famille
    par H. Mabuse.
37. Mise au tombeau.
38. Prédication de St. Norbert.
39. Le Christ sur la croix, Marie, Jean et Madeleine.
40. Le crucifiement
    par Martin Heemskerk
41. St. Henri
    par Martin Heemskerk.
42. Ste. Hélène
    par Martin Heemskerk.
43. Ste Catherine
    par Michel Coxcyen.
44. Ste. Barbe
    par Michel Coxcyen.

**Deuxième Ecole de Cologne ou du Bas-Rhin. 1463—1530.**

45. Entrée de Marie au temple
    par le Maître de la Passion de Lyversberg.
46. Mariage de Marie
    par le Maître de la Passion de Lyversberg.
47. Annonciation
    par le Maître de la Passion de Lyversberg.
48. Assomption.
49. St. Jean l'évangéliste avec ses disciples.
50. Le Christ et la Madeleine.
51. SS Jean l'év., Matthieu et Pierre.
52. SS. Jean-Baptiste, Thomas et Bartholomée.
53. SS. Paul, Simon et Philippe.
54. SS André, Jacques et Matthias.
55. St Antoine l'Ermite.
56. St. Jacques.

Nro.

57. Le Christ ressuscité
58. Apôtres Bartholomée, Jean l'év. et Jean-Baptiste
59. Les saintes Barbe, Christine et Madeleine.
60. SS. Bartholomée, Agnès et Cécile.
61. SS. Jacques et Christine.
62. St. Jean et Marguerite.
63. Tableau en trois parties: Mort de Marie. SS. George et Nicaise. Les saintes Christine et Gudule.
64. Mort de Marie
65. SS. George et Nicaise.
66. Les saintes Christine et Gudule.
67. St. Henri.
68. Ste. Hélène.
69. Portrait de Jean de Mélem.
70. Le Christ au Mont des Oliviers.
71. La Mère de douleurs.
72. Descente de Croix.
73. Ste. Catherine et la Fondatrice.
74. St. Hugues et le Fondateur.

**Ecole de la Haute-Allemagne. 1430—1550.**

75. St. Servais
    par Martin Schongauer.
76. Ste. Barbe
    par Martin Schongauer.
77. Ste. Elisabeth
    par Jean Holbein le jeune.
78. Ste. Barbe
    par Jean Holbein le jeune.
79. Le chancelier Carondolet
    par Jean Holbein le jeune.
80. SS. Joseph et Joachim
    par Albert Durer.
81. SS. Simon et Lazare
    par Albert Durer.
82. Descente de Croix
    par Albert Durer.
83. SS. Paul et Marc
    par Albert Durer.
84. SS. Jean et Pierre
    par Albert Durer.
85. Marie et Anne avec l'Enfant-Jésus.
86. Marie avec l'Enfant-Jésus, entourée des Stes. Dorothée, Catherine et d'anges.
87. Portrait de l'empereur Maximilien.
88. La femme adultère devant le Christ
    par Lucas Cranach.

Imprimerie de F. STRAUB à Munich.

# Introduction.

Déjà avant l'époque encore peu reculée où les peuples de l'Allemagne furent rendus à la paix, après les guerres du commencement de notre siècle, on avait vu les esprits les plus éclairés de la nation s'affranchir de l'influence du dehors qui jusque là avait servi de règle, pour se rattacher aux idées nationales si longtemps abandonnées; c'est cette heureuse tendance des esprits qui amena en Allemagne la brillante période qui s'ensuivit où l'on vit la patrie devenir le but des investigations studieuses et la source de la production.

Après que Lessing, dans la littérature, eut dessillé les yeux des intelligences allemandes aveuglées par le goût étranger et qu'il eut brisé les idoles exotiques, la lumière ne put tarder à se faire dans la connaissance de l'art national, ni l'enthousiasme, exprimé par Goethe dans sa jeunesse, pour l'architecture allemande, se refuser plus longtemps à sa soeur, la peinture. L'Allemagne se trouvait justement à l'une de ses plus malheureuses époques, lorsque Frédéric Schlegel, dans sa manière spirituelle accoutumée, osa élever la voix pour la défense de l'ancienne peinture allemande, défense à laquelle, en considération du succès qui la couronna, il faudra désormais se rattacher avec reconnaissance pour apprécier à sa juste valeur l'art national allemand. Après avoir exprimé le voeu de voir les ouvrages éternels de l'art de son pays réunis dans leur patrie, il écrivait: „Alors les rayons de l'activité allemande réunis comme en un foyer produiront un effet double, quadruple qui certes sera bien aussi admirable et aussi fécond que l'étude et la contemplation des trésors de l'art grec ou italien.“ La collection d'anciens tableaux allemands, menée à si bonne fin par les frères Boisserée et Bertram, qui se trouve à présent dans la Pinacothèque de Munich, offre tant d'ouvrages précieux et admirables que, pour tout homme de goût, c'est une vraie jouissance de contempler même par la pensée ce riche héritage. Les recherches curieuses et importantes faites depuis sur le terrain de l'art par les Schnaase, Waagen, Kugler, Passavant, E. Foerster et Hotho nous mettent en état d'embrasser l'ensemble de la peinture allemande, et notre collection, quoique restreinte, comparativement aux richesses acquises depuis, nous permet de suivre pas à pas la marche progressive de cet art et de répandre le goût de ces productions nationales. Mais pour faciliter cette étude, nous ajoutons au texte l'image sans laquelle il ne serait que lettre morte. Notre plan est donc de présenter aux yeux du lecteur les oeuvres marquantes de la peinture allemande dans des reproductions photographiques de la Collection Boisserée. Nous suivrons pour la classification l'ordre historique, considérant et critiquant à part les principaux ouvrages de chaque époque, sans toutefois négliger entièrement d'autres oeuvres de la même époque en dehors de notre collection.

Nous initier de plus en plus dans le passé de l'Allemagne, éveiller dans leurs contemporains le goût de cette grandeur, de cette force d'esprit qui le distingue, tel fut le but que fixèrent à leurs efforts les auteurs intelligents de notre Collection, et ce sera aussi le nôtre; puiser dans ce passé si riche force et ardeur pour l'avenir, tel fut leur succès: puisse-t-il aussi être le nôtre! Citons encore pour conclusion les paroles d'un homme (Jacques Grimm) dont le grand ouvrage de linguistique fera la gloire de notre nation: „Nous avons, dit-il, la ferme conviction que, la valeur de nos trésors de l'art, de nos monuments et de nos moeurs fût-elle moindre qu'en toute justice et modestie nous n'osons le supposer, l'étude et la connaissance des productions de nos pères sont le but le plus digne de nos efforts, le plus utile, celui qui doit être préféré à toute science venant de l'étranger. Les limites que la nature a assignées à notre patrie, doivent aussi servir de bornes à nos labeurs, et il n'y a rien que nous concevions mieux et plus sûrement avec les talents qu'elle nous a départis.“

---

„Il y a dans l'histoire certaines époques où la main conductrice de la Providence nous apparaît plus visible que dans d'autres. La propagation du Christianisme parmi les diverses peuplades de la Germanie nous présente une de ces époques providentielles. On ne peut y méconnaître une sorte de prédestination qui semble avoir fait l'une pour l'autre cette religion et cette nationalité. L'Évangile seul pouvait procurer à ces peuples le développement intellectuel qui toujours les distingua, et ces peuples seuls ont pu faire du Christianisme le principe de la liberté des nations. C'est loin du berceau du Christianisme, dans les forêts de la Germanie, que le peuple allemand fut préparé à la nouvelle religion; c'est là qu'il attendait les jours de la prédestination. Les anciens peuples du Sud furent les médiateurs entre le Christianisme et les Germains; mais il fallut un long espace de temps pour réformer et renouveler l'esprit de ces derniers, tant ils étaient habitués à l'indépendance et à la puissance arbitraire, et des siècles s'écoulèrent, avant que l'élément divin vînt fournir de nouvelles forces à leur vie nationale. Ce n'est pas toujours celui qui embrasse une nouvelle doctrine avec le plus d'empressement et de docilité, qui la comprend le mieux; souvent celui qui résiste et hésite, en reçoit une impression plus profonde et, dans la suite des temps, plus fertile en résultats. L'histoire des peuples germains sert de confirmation à cette vérité."

Commencement de la civilisation.

Lorsque la migration des peuples se fut arrêtée et que chacun eut pris une demeure fixe, la religion put entreprendre sa grande oeuvre de civilisation. Alors parut Charlemagne qui conçut l'idée hardie d'un empire chrétien universel, et, par l'énergie de son esprit autant que par la force de son bras, travailla à fonder un gouvernement régulier parmi les divers peuples soumis à son sceptre.

Il fonda des écoles pour les sciences et le chant, s'entoura des savants de son temps, réunit en Recueil les poésies des époques antérieures à son régne, s'opposa, par son exemple autant que par son autorité, à l'introduction de tout costume étranger, faisant ainsi pour son empire ce que fit plus tard Alfred pour l'Angleterre. S'il ne surpassa point ce grand contemporain en clémence et en vertu chrétienne, il ne le lui céda nullement en énergie, en amour de ses peuples et en efforts pour les moraliser. Sa probité, sa pénétration, ses talents militaires, son activité sont vraîment dignes de notre admiration. Un nouvel ordre était à créer dans son vaste empire et le soin de cette grande tâche portait sur lui seul, s'il voulait et aussi parce qu'il voulait la réussite de son entreprise. Mais ce grand homme commit la faute de vouloir tout réformer d'un seul coup, même ce qui, comme l'art, ne se développe qu'à l'aide du temps et d'une longue expérience. Charlemagne, par ses édifices érigés à Aix-la-Chapelle, Nimègue et Ingelheim et ornés par ses ordres de riches sculptures, ne pouvait guère que frayer la voie et préparer à l'art national une époque plus florissante, en éveillant par ses oeuvres en vieux

Oeuvres d'art aux VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles.

style romain et byzantin le goût des beaux arts dans ses peuples si heureusement doués pour les cultiver. Les premiers essais furent des ornements en miniature sur les manuscrits précieux; par là la main encore peu souple acquit peu-à-peu, à force d'application et de goût, cette facilité, cette habileté qu'on admire surtout dans les ouvrages de ce genre, sortis des couvents de St.-Galles, Fulde, Hildesheim, Tégernsée, Liége, Paderborn, Cologne.

La tendance à donner aux formes traditionnelles du mouvement et de la vie se fait de plus en plus remarquer dans la sculpture, les ciselures en ivoire et en bois et dans les miniatures; les modèles deviennent aussi meilleurs. Les écoles des couvents, par leurs ramifications dans tout l'occident, et leurs relations fréquentes entre elles, favorisent la propagation du goût et la pratique des arts. Des sculptures en pierre, telles que celle d'Egsterstein près Detmold, témoignent suffisamment du sentiment religieux qui partout se fait jour.

Style roman du XI^e au XIII^e siècle

La représentation purement matérielle d'événements tirés de la vie des saints ou des légendes, qui servait à orner les panneaux des parois et les plafonds de l'architecture romane resta longtemps encore le but des efforts de l'art. Peu-à-peu s'éveille le goût du mouvement et des formes; les gestes et les attitudes expriment plus de vie, et de cette manière l'art se trouve préservé de cette raideur, de cette sombre gravité qui touche de si près au genre bizarre et rébarbatif qui fit échouer l'art byzantin.

Peinture murale.

L'Evangéliaire de 1194 à Wolfenbüttel présente dans ses tableaux de la Passion une grande ressemblance avec les peintures murales de la cathédrale de Brunswick, nouvellement découvertes sous une couche de chaux, dont la composition occupait presque toute l'église, composition qu'on peut appeler grandiose à cause de l'ingénieux arrangement de ses parties. Si ces ouvrages témoignent de l'heureuse tendance que prenait alors la sculpture, les mêmes preuves n'existent pas pour la peinture. Tandis que la sculpture, à la même époque, produit des oeuvres où la forme byzantine est complètement abandonnée, la peinture est loin d'être arrivée pour les formes à ce point de perfection. Les nobles figures de la porte d'or de Freiberg déploient des formes si pures et un goût si relevé pour le beau qu'on ne peut leur comparer que les peintures postérieures de Notre-Dame d'Halberstadt. Ces peintures, réparties sur les voûtes et piliers, annoncent cette grande époque poétique, dont la vigueur juvénile et l'enthousiasme religieux firent l'éclat de la chevalerie et la gloire du grand empire d'Allemagne, comme elle fit les croisades et fonda ces cathédrales d'une majesté, d'une beauté qui depuis n'a pas été atteinte. C'est l'architecture qui, dans le nord de l'Allemagne, détermine pour la peinture une nouvelle période. Désormais la peinture va prendre place à côté de l'architecture et de la poésie, et, suivant la même aspiration, elle s'efforcera de donner au monde intérieur et invisible cette forme et cette expression, propres à impressionner l'âme. Cette aspiration secrète a pénétré même les lourds ouvrages en pierre en leur donnant cet effet de la peinture auquel, dès le commencement, tendait l'art chrétien.

L'ingénieuse combinaison de piliers et de colonnes que nous présente la basilique de Saxe (Halberstadt) et où nous voyons un grand arc demi-circulaire embrasser deux autres petits arcs accouplés, fut un premier acheminement vers l'entente de la perspective proprement dite qui ne devint visible que dans la voûte romane. Par cette heureuse combinaison qui fait alterner les piliers avec les colonnes, les travées, laissées vides à l'origine, prennent du corps, et un certain mouvement, une certaine vie naît de la perception qui s'en opère par notre oeil. En effet, les arceaux qui partent des piliers et se réunissent dans la clef de voûte, indiquent autant la ligne visuelle de l'ensemble que les surfaces qui s'y trouvent concentrées. Et, le mouvement du plan se trouvant reproduit dans la voûte, plan et voûte se réunissent pour former un tout dont les membres liés entre eux constituent un corps régulier. Mais les divers espaces correspondants du plan et de la voûte tendant également par leur réunion à former un tout, il en résulte pour les divers membres un travail de perfectionnement qui doit finir par une oeuvre d'ensemble. De cette manière nous nous trouvons en vérité transportés dans l'Intérieur où devient visible non-seulement la forme achevée, mais encore la puissance créatrice de cette forme dans toute son activité. Le principe vital ne repose donc point dans

les proportions du tout, mais dans les divers espaces dont la reproduction réitérée parvient à former ce tout. La parfaite perspective ne réussit qu'en abandonnant cette symétrie de carrés à égale largeur et profondeur, car cette égalité donne au tout le caractère d'une oeuvre restreinte et bornée qui gêne la perspective. Mais, dès que l'espace entre les piliers est moindre que leur largeur, l'oeil par un mouvement progressif et involontaire, se porte de travée en travée jusqu'au bout, de là il résulte une perspective parfaite et par suite l'effet le plus pittoresque.

Style gothique du XIII^e au XV^e siècle.

C'est ainsi que le style gothique, se débarrassant de la gêne des styles antérieurs, amena cette perfection que nous admirons dans ses oeuvres et qui ne tarda pas à passer dans la peinture. Le principe de la perspective ouvre à l'intérieur des vues et des jours dans presque toutes les directions, comme cela se voit surtout dans le pourtour du choeur et la bordure des chapelles.

Vitraux.

Ce principe régit l'architecture dans toutes ses formes; les tours et tourelles, les piliers et contre-forts par leur position de biais, prouvent assez que la juxta-position, principe jusque là dominant de l'art plastique, avait été remplacée par le principe de la peinture. Ainsi l'architecture se rapproche de la peinture par la perspective, en éloignant ces lourdes parois qui empêchaient la vue; elle a perdu, il est vrai, des surfaces pour les peintures, mais, en revanche, que n'a-t-elle pas gagné par les peintures de ses vitraux et de ses retables à volets.

Peinture de tableaux sur bois au XIV^e et au XV^e siècle.

Ces fenêtres élancées, montées sur de légers meneaux, répandent par mille compartiments une douce lumière et les couleurs foncées des vitraux, faisant disparaître ce que les diverses formes pourraient avoir de trop tranchant, ne laissent subsister qu'un effet moëlleux et agréable à l'oeil. La tendance de l'architecture à la transparence est arrivée à son but par l'effet magique des couleurs; les formes semblent comme appliquées sur un tapis de couleurs qui brillent aux feux du soleil. „La lumière ne fait pas seulement porter les regards en haut, mais elle anime et vivifie réellement; elle renferme le germe d'une activité variée et inexprimable qui empêche tout ce monde de corps de s'écrouler." Comme l'a dit avec profondeur un philosophe, l'essence de la peinture repose sur cette puissance de la lumière qui fait que sur un tableau de nuit la figure ressort comme un rayon de lumière qui répand partout la vie. Ainsi dans le jeu admirable des couleurs et de la lumière que présentent les vitraux dont s'agit, nous voyons naître et se développer le principe vivifiant de la peinture allemande. Aussi les figures peintes sur les divers panneaux des autels à volets ressortent-elles à l'intérieur des églises comme des phénomènes de lumières. C'est la réalisation parfaite et le développement admirable d'un seul et même principe. Dans l'église chrétienne l'autel n'est pas soustrait aux yeux, pas plus que le mystère n'est célébré en secret. Ainsi l'autel est devenu le principal but de tout l'édifice et c'est à l'orner que travaillera la peinture à qui l'architecture même a préparé un champ d'activité. La même division en compartiments et panneaux qui avait amené les peintures murales dans l'architecture romane se retrouve ici dans les volets et compartiments de l'autel et présente à la peinture les mêmes moyens d'exercer son activité. Restait à faire de toutes ces parties diverses un tout harmonieux en calculant l'effet non sur l'éloignement, mais pour l'oeil qui considère de près. C'est seulement ici que le caractère pittoresque, répandu sur tout l'édifice, pouvait arriver à son expression précise et palpable. Les transitions et demi-tons, sans l'observation desquels tout tableau reste sans valeur artistique, exigèrent dès lors la plus grande attention de la part de l'artiste. Il n'y avait que les productions d'une exécution soignée qui pussent obtenir l'effet et la signification désirés; bien plus, les figures devaient exprimer le caractère humain, tel qu'il se trouvait empreint dans le temps et le peuple d'alors. Toute individualité devait disparaître devant le sentiment de la communion des fidèles devant Dieu par le Christ. C'est l'humilité, la confiance, le dévouement, et non la grandeur et les dignités qui animent ces hommes. La nécessité du salut et de la grâce confond les états et exclut les dignités. Animé de ce sentiment, chacun voit dans son voisin son semblable, l'homme pauvre devant Dieu et qui a besoin d'espérance. C'est ce sentiment dominant de la pauvreté de tous devant Dieu qui prête à ces figures cette noblesse et cette grâce qui les distinguent, car la résignation en Dieu

élève et anoblit l'homme. Là gît la vérité avec le naturel. Il n'y a ici rien à cacher, rien à dissimuler; l'oeil peut pénétrer jusque dans les profondeurs de l'âme: c'est que tous ces hommes s'envisagent comme étant en la présence de Dieu. De tels hommes ne sont abattus ni par l'anxiété ni par la crainte; la conscience de leur union intime avec le Christ dans l'Église et par l'Église donne à l'expression de leur physionomie cette sérénité, ce calme et cette paix annoncée par les anges dès la naissance du Christ à tous les hommes de bonne volonté.

L'école de Cologne ouvre vers le milieu du XIV[e] siècle l'ère de la peinture allemande; dans le siècle suivant, l'école flamande porte à leur perfection les tendances de sa devancière et donne aux écoles du Bas-Rhin et de la Haute-Allemagne une nouvelle vie qui les élève à leur plus haut but.

Aperçu des écoles du XIV[e] au XVI[e] siècle.

Si les premiers essais de l'école de Cologne sont encore timides et d'un goût peu prononcé, les anciens maîtres flamands visent dans la représentation fidèle du monde extérieur à rétablir l'harmonie entre ce dernier et tout ce qui émeut et tranquillise l'ame; leurs ouvrages reproduisent le monde tel qu'ils l'ont vu et saisi. Ils ne tardent pas à éclipser tous leurs contemporains par la force gigantesque de leur génie et, quoiqu'ils connussent les progrès de l'art en Italie, ils n'offrent pas la moindre trace d'imitation; ils s'avancent modestement sur leur voie où ils espèrent atteindre à leur manière la terre promise, et arriver au terme où ils trouveront félicité et satisfaction. Leur habileté, leur talent, leur profondeur de conception exercèrent une grande influence sur les écoles voisines qui trouvèrent en eux des modèles et de l'encouragement. Telle est la marche progressive et florissante des diverses écoles allemandes depuis le milieu du XIV[e] siècle jusqu'à la grande époque d'Albert Durer. Notre but est de suivre cette marche et, pour y atteindre, nous publions des reproductions photographiques de la célèbre Collection Boisserée, en choisissant les oeuvres les plus propres à représenter chaque période. Ces reproductions rendront ainsi plus vive et plus facile l'intelligence de chaque oeuvre et de chaque époque. L'ancienne École de Cologne formera le commencement de notre examen critique.

# PREMIÈRE ÉCOLE DE COLOGNE.

(1350—1425.)

Dès les temps les plus anciens on voit Cologne sur le Rhin se distinguer des autres villes de l'Allemagne par son dévouement à l'Église, la culture des arts et l'aisance de ses habitants. Elle réunissait dans son enceinte la magnificence d'un riche patriciat et l'activité d'une population serrée et industrielle. En un mot, par l'étendue de son commerce autant que par son importance dans l'Église, elle jouissait de la plus grande considération. Les mouvement intellectuel et l'activité artistique du XIV[e] siècle trouvèrent dans cette ville un terrain fertile et depuis longtemps préparé qui en rendit le développement plus rapide et plus riche en résultats heureux. Les expériences, faites dans les cloîtres par les anciennes écoles, profitèrent aux maîtrises de cette époque. L'abondance du travail attira dans cette ville nombre de talents auxquels elle vint en aide par ses monuments et ses traditions. C'est que déjà dans le 12[e] siècle il existait à Cologne une célèbre École d'artistes émailleurs et Wolfram d'Eschenbach ne connaît d'autres rivaux aux peintres de Cologne que ceux de Maestricht. L'architecture, la sculpture et la peinture murale se vouaient à la décoration des églises.

Depuis longtemps, la construction de la cathédrale de Cologne appelait en cette ville les artisans les plus industriels, et les ouvriers les plus habiles y affluaient, attirés par l'état florissant de son industrie. Ainsi s'explique le haut degré de perfection auquel parvinrent en peu de temps les arts à Cologne. Les plus anciens monuments qui nous restent de la peinture consistent en peintures murales, exécutées sur les voûtes élevées du choeur de la cathédrale. Elles coïncident avec l'achèvement du choeur qui eut lieu en 1322, et représentent des sujets tirés de la vie de la Ste. Vierge, des apôtres SS. Pierres et Paul et des trois Rois. Libres du mauvais goût byzantin, simples dans leurs dispositions entre leur encadrement gothique, elles ont de la dignité, de l'élan et de la hardiesse dans le dessin des draperies et témoignent d'un sentiment exquis du beau dans les têtes d'anges. L'expression toujours profonde et intelligible ressort moins des traits du visage que du port et du mouvement du corps entier. Les costumes et les accessoires, tels que trônes, siéges etc. sont d'une exécution superficielle. Le tapis qui forme le fond ressemble à un tissu damassé qui, vu de près, laisse voir une foule de sujets fantasques, figures d'hommes, figures de femmes, vêtements à la mode du temps, chevaliers armés, musiciens, animaux, masques et feuillage. Les statues des Apôtres adossées aux piliers du choeur, de même que d'autres tableaux du XIV[e] siècle, présentent un caractère tout particulier pour l'époque, c'est la flexion du corps dont la ligne cambrée se trouve répétée encore par les artifices de la draperie, les effets de la plastique se trouvant ainsi appliqués

à des motifs pittoresques. Evidemment, l'artiste cherchait à donner par là plus de vie et d'expression à ses oeuvres et à éviter cette immobilité et cette raideur propre aux ornements architectoniques, mais il ne réussit que quant aux formes du corps et nullement pour les visages de ses statues. Les couleurs, l'or des vêtements contribuaient aussi à rendre plus sensible l'émotion intérieure et même à la provoquer. Mais cette tendance, qui est surtout celle de la peinture, n'arriva que bien longtemps après. Les peintures murales de la crypte de St. Géréon, exécutées vers 1360, se trouvent surpassées de beaucoup par les neuf figures en grandeur naturelle, à l'hôtel-de-ville de Cologne, qui viennent d'être débarrassées du badigeon qui les recouvrait. Pour ce qui est de la ligne, du modelé et de l'expression des visages, ces figures sont bien au-dessus de celles de St. Géréon. Ce qui relève encore le mérite de ces peintures de l'hôtel-de-ville, c'est que dans le Registre des dépenses de 1370 à 1380, parmi douze autres ouvrages de peinture, elles sont désignées comme celles qui furent le mieux payées. La note du premier paiement porte le nom du maître (Magister Wilhelm), tandis que les notes suivantes, sans indication de nom, ne portent que ces mots: payé au maître. Or, nul autre maître que Magister Wilhelm n'étant nommé, on peut en conclure qu'il fut l'auteur de tous ces ouvrages. Le même Wilhelm est d'ailleurs mentionné dans d'autres documents de la ville et dans la Chronique de Limbourg.

»Dans ce temps-là, dit la Chronique de Limbourg sur la Lahn de 1380, vivait à Cologne un peintre, qui se nommait Guillaume (Wilhelm); c'était le meilleur peintre de tous les pays d'Allemagne, et, comme tel, estimé des maîtres. Il peignait chaque homme à le faire croire en vie.« Des recherches exactes, faites dans les Archives de Cologne, ont eu pour résultat de faire reconnaître dans ce maître éminent, loué même dans une froide Chronique, un certain Wilhelm de Herlé, petit village aux environs de Cologne. Tout ce qu'on connaît des particularités de sa vie, c'est qu'en 1358 il acheta une maison, était déjà marié, mais encore apprenti, n'étant nommé ni maître (magister), ni peintre (pictor) comme il l'est dans les documents postérieurs. Il reparaît plusieurs fois dans les documents de la ville qui le montrent, dans un état de prospérité croissante; la dernière mention qui soit faite de lui, date de 1372; il était déjà mort en 1378, époque où il n'est plus parlé que de sa veuve. Son identité avec le maître Wilhelm, nommé seulement en 1380 par la chronique de Limbourg, ne se trouve nullement ébranlée par cette postériorité de date. Ne pourrait-on pas plutôt admettre que, sa mort ayant fait éclater davantage son mérite, notre artiste parvint ainsi à la connaissance de l'auteur de la Chronique. Toutefois ce maître, dont la réputation se répandit d'une manière jusqu'alors inconnue, peut être regardé comme le fondateur de l'Ecole à laquelle appartiennent les nombreuses peintures de Cologne qui nous sont restées de cette époque. Outre ce Wilhelm, Schnaase mentionne encore un certain Henri Wynrich de Wesel qui bientôt après la mort de Wilhelm devint son successeur, entra en possession de sa maison à Cologne en épousant la veuve. Selon toute vraisemblance, Wynrich fut le premier et le meilleur élève de Wilhelm, et il acquit une si grande considération que de 1398 à 1414 il fut élu cinq fois au Conseil de la ville, honneur qu'il ne devait qu'à son art et, à quelques égards, à son maître, ce qui nous confirme de plus en plus dans l'opinion que ce maître n'était autre que ce célèbre Wilhelm.

C'est ainsi qu'on en est venu à rattacher à ce nom célèbre de Maître Guillaume (Meister Wilhelm) toutes les peintures de l'ancienne école de Cologne qui témoignent à un haut degré du talent d'un tel maître et qui ouvrent la nouvelle voie qui fut suivie depuis. Un autel de la cathédrale qu'on a nommé l'Autel de Ste. Claire est compté au nombre de ces anciens ouvrages. Cet autel nous offre peut-être un des plus anciens retables qu'on connaisse et dont l'usage devint bientôt général: orné de ciselures et de peintures, il est à deux volets qui se superposent. Les tableaux sont peints sur fond d'or en couleurs tendres et délayées; d'un modelé léger, les figures sont sveltes, sans taille bien marquée, mais sans être trop longues ni par trop cambrées. Le dessin offre cette simplicité idéale qui résulte le plus souvent d'une déviation de la ligne, causée par les mouvements; les visages sont rondelets, les mentons légèrement effilés et, dans tous les tableaux, la composition est simple, c'est-à-dire sans beaucoup

de figures; les mouvements ne sont pas vifs, mais caractéristiques, et offrent beaucoup de grâces sans prétention. L'artiste a su exprimer l'état de l'âme non seulement par le mouvement du corps, mais par les mines du visage, rendant ainsi d'un trait léger, presque imperceptible les sentiments de ses figures. Ces tableaux qui représentent la vie de Notre-Seigneur offrent tous une rare expression d'humilité, de recueillement et de joies innocentes.

Les deux tableaux de notre collection, attribués à Maître Guillaume (Wilhelm), justifient déjà ces paroles de Frédéric Schlégel, adressées à l'artiste d'un tableau moins ancien de la cathédrale: »la grâce a répandu son souffle sur toutes les productions de cet heureux artiste.« L'un de ces tableaux nous présente sur fond d'or la Ste.-Vierge, portant sur le bras l'Enfant-Jésus enveloppé d'un coin de son manteau rouge-brun ardent. Les larges manches de la robe bleu foncé cachent la ténuité des mains dont la droite porte élégamment une fleur de pois, tandis que la gauche tient tendrement le petit pied de l'enfant. Le manteau à doublure verte, rejeté derrière la chevelure blonde de la Ste.-Vierge, découvre le doux et gracieux visage de celle-ci, qui, tendrement penchée vers l'enfant, regarde pensive devant elle; dans sa tendresse de mère, elle conserve cette dignité qu'inspire la présence du divin enfant, et celui-ci, élevant ses regards vers sa mère, lui offre de la main droite la même fleur. Une chemise fine, tombant au-dessous des genoux et passant autour des hanches, laisse voir à travers sa mince étoffe un charmant petit corps. L'enfant par son attitude, sa jolie tête ronde à cheveux blonds bouclés, ses yeux clairs, respire cette douce familiarité qui lui fait appuyer légèrement son pied sur la main de Marie, sa mère, à qui il montre en jouant la fleur. Quelle harmonie entre cette fleur modeste et l'innocence de l'enfant! Qu'elle doit frapper le Sauveur et la Ste.-Vierge! Les fleurs et les enfants sont compagnons de jeu; l'Enfant-Jésus même sur le sein de sa divine Mère n'est-il pas, comme la goutte de rosée dans le calice de la rose, blanc comme le lis à côté de la violette. Le fond, l'auréole de l'enfant et de la mère, les vêtements, l'ordonnance en général sont choses traditionnelles dûes à la peinture ancienne; mais quelle différence entre le tableau allemand et une madonne byzantine même des meilleurs maîtres! Le type traditionnel pour la représentation de l'Enfant et de Marie, cette dignité raide sans vie ni sentiment, a cédé enfin la place à l'idée allemande; au lieu de ce maintien royal, qui aliène les coeurs, l'artiste allemand donne à ses figures cette pose naturelle que chaque homme peut prendre. Ce n'est plus une reine avec son royal enfant, aux insignes impériaux de Byzance, c'est la Sainte-Vierge avec cet enfant qui s'est fait semblable aux enfants des hommes. Ce n'est plus seulement la représentation d'un évènement sacré, étranger à la vie et aux sentiments humains, que nous avons devant les yeux, c'est l'admirable union d'un enfant divin et d'une vierge terrestre, empruntée par l'artiste à la vie commune et intelligible à chaque homme dans tous les temps. C'est cette alliance du temporel avec l'éternel qui dominera désormais les conceptions de l'Ecole de Cologne et qui se propagera à travers les temps et les générations. En ce point gît le caractère de la peinture allemande; elle s'est pénétrée du secret de la religion et a opéré d'elle-même sa transformation. Et cette idée, transmise jusqu'à nous, émane de l'âme humaine; désormais la peinture ne produira plus seulement des oeuvres pensées, mais senties. La même originalité, les mêmes progrès se retrouvent aussi dans notre second tableau: Ste.-Véronique avec le suaire.

Marie à la fleur de pois.

La face du Sauveur du monde nous offre dans son type antique une expression de douleur qui se reflète dans la figure juvénile de Véronique et celle-ci ajoute à cette expression en étalant le suaire aux yeux du contemplateur. La face de l'Homme de douleur est le principal sujet du tableau et la Sainte n'est que d'une importance secondaire: aussi nous apparaît-elle sous de moindres dimensions. L'artiste allemand, en nous représentant Ste.-Véronique avec le suaire, a peint les sentiments de son âme, et, pénétré de la grandeur de son sujet, il a cherché à lui donner une expression intelligible à tout coeur chrétien. Ce tableau tant admiré élève l'âme et lui donne cette disposition, exprimée comme suit par Paul Gerhard: O tête ensanglantée, couverte de blessures, image de la douleur! O couronne d'épines! O dérision dont tu fus abreuvée! Je te salue, ô tête autrefois parée d'honneur et de gloire, à présent si indignement humiliée!

Ste.-Véronique avec le suaire.

La douce petite figure de Ste.-Véronique, ainsi que le tableau ci-dessus de la Ste.-Vierge, respire cette innocence qui, pour me servir des paroles du sentimental Hotho, opère une transfiguration et donne à la face de la Sainte cette expression de bonheur intime qui ne lui laisse de larmes que pour les douleurs du Sauveur. C'est l'âme qui domine ici, et où domine l'âme, le ton des couleurs doit l'emporter sur la forme. Le goût prononcé de Wilhelm pour la transparence ne lui a pas fait non plus épargner les ombres, mais elles sont loin de donner à la forme la précision nécessaire. Le reflet de l'inspiration de l'âme adoucit ici tout ce qu'aurait de trop dur une minutieuse exactitude. C'est ainsi que s'établit entre la couleur et la forme cette harmonie intime qui se reflète principalement dans les figures charmantes de ces anges aux coins du tableau, composition dont toutes les parties exhalent un parfum d'amour et expriment les délices de la félicité. Dans les deux tableaux, les éléments traditionnels ont été complètement transformés par la puissance du sentiment religieux allemand qui cherche de nouveaux moyens d'exécution. La peinture en détrempe *) a déjà atteint dans ces ouvrages un degré de perfection dont sont bien éloignés les maîtres contemporains du midi. Les traces de la brosse et du pinceau, si visibles dans ces derniers, disparaissent entièrement par l'habileté des maîtres de Cologne, ce qui les préserve de la dureté et de la sécheresse dont les écoles contemporaines portent l'empreinte; tant il est vrai que l'inspiration et le faire sont inséparables dans l'art et que de leur union seule peut naître la perfection. Sans cette habileté dans le maniement des couleurs, jamais notre maître ne fût parvenu à répandre sur ses tableaux cette délicatesse, cette douceur, en un mot, cette beauté qui nous charme et nous touche. Maître Wilhelm a manifesté dans tous ses ouvrages cette prédilection pour les touches fines, les tons tendres. Dans Ste.-Véronique avec le Saint-Suaire, c'est au moyen du coloris qu'il a fait ressortir cette harmonie entre la tristesse de la sainte à la vue des souffrances du Sauveur et la joie que lui fait éprouver la pensée de la rédemption. La profonde douleur de Véronique et la joie naïve des petits anges bigarrés qui chantent les louanges de Dieu reproduisent la même harmonie de pureté et de douceur. Ainsi sont rendus les deux principaux motifs de la composition, la douceur et l'innocence, par le coloris, un des grands moyens de s'exprimer de la peinture. De cet accord résulte cette transparence, cette lucidité des physionomies de l'école de Cologne, cette carnation rose, ces cheveux blonds dorés. Le regard n'y cache point les mystères de l'âme qui s'y reflète, au contraire, tout entière. Un si doux visage, c'est comme une fenêtre du coeur qui met à découvert les mouvements les plus intimes de l'âme.

On peut conclure de ce qui précède que, vu l'état moral et intellectuel où se trouve dès lors notre maître, il lui sera désormais impossible de représenter le mal et les passions, abîmes inconnus à l'enfance, et, en ce point, l'Ecole de Cologne offre une grande affinité avec le pieux Angelico da Fiesole. Ce caractère de Wilhelm se manifeste surtout dans ses tableaux de la Passion et de la vie de Jésus, où la physionomie des bourreaux ne trahit de méchanceté nulle part; une certaine contorsion et une certaine exagération dans l'expression naturelle distinguent seules ceux-ci des bons et des pieux. »Et, comme le remarque Hotho, on serait tenté de voir en bien des cas un effet de l'extravagance et de la frivolité, si, après plus exact examen, on ne demeurait convaincu de l'innocence, de la gravité et de la piété qui ont présidé à toute la composition.« Une pareille tendance produit les plus heureux effets dans ces scènes de paix intérieure, dans les compositions, comme celles dont il s'agit ici, et dont Goethe a dit qu'elles satisfont à toutes les exigences. Notre petit tableau est un témoignage des plus frappants du point de perfection qu'avait atteint la peinture allemande sous maître Wilhelm.

Ste.-Catherine. Aux chefs-d'oeuvre, considérés jusqu'ici, ajoutons le tableau de Ste.-Catherine, si propre encore à caractériser l'école de Wilhelm. La Sainte, sur fond d'or façonné, est debout sur une place gazonnée, la couronne en tête, les instruments de son martyre à ses côtés. Les plis tombants de son manteau et sa robe à fleurs recouvrent, comme d'ordinaire, complètement les

*) On entend par là jusque dans le XV[e] siècle la peinture sur bois, pour laquelle on se servait de couleurs broyées à l'eau de colle et mêlées à du jaune d'oeufs, du lait de figuier, du miel et autres liaisons.

pieds, en laissant à découvert les mains et le haut du corps. Nous retrouvons ici la même ténuité dans les articulations des mains, la même forme élancée dans le corps, les cheveux blonds, rejetés derrière l'oreille, et retombant par-dessus la nuque et les épaules, enfin cette légère inclinaison de la tête, toutes qualités qui, avec l'expression dépeinte ci-dessus, font reconnaître au premier coup d'oeil les oeuvres de cette école.

Ce mode de conception et de représentation d'événements sacrés ne se borne d'ailleurs nullement à l'école de Cologne et du Bas-Rhin. Vers la fin du 14[e] siècle, les différents pays de l'Allemagne prennent une part active à cet élan de l'art, sans dévier essentiellement de la tendance de Cologne. Outre nombre de miniatures et de peintures murales, le sud de l'Allemagne a produit quelques tableaux qui témoignent de la grande influence de l'école de Cologne. Salzbourg et le couvent de Tégernsée sont les principaux lieux qui se distinguent par la culture des diverses branches de l'art. Un monument qui atteste les soins voués à la peinture dans ces contrées, c'est un autel à volets, provenant de la chapelle du château de Pähl et déposé au Musée national de Munich: on ne peut qu'en admirer la grande perfection. Le tableau du milieu représente le Christ sur la croix entre la Ste.-Vierge et St.-Jean, les battants ou volets sont ornés des figures de St.-Jean-Baptiste et de Ste.-Barbe. Au-dessus de ces dernières plane légèrement une figure d'ange aux contours finement tracés par des points noirs sur un fond d'or. La beauté idéale de la Ste.-Vierge surpasse toutes les oeuvres de cette époque. Malgré toute l'originalité de ce précieux ouvrage, il révèle pourtant quelque affinité avec les tendances de l'école de Cologne tant à cette époque qu'à l'époque suivante. Une autre école de peinture, dont l'influence fut également très-grande en Allemagne, c'est celle de Prague dont les fondateurs Nicolas Wurmser de Strasbourg, Théodoric de Prague et Kunz exercèrent chacun leurs talents à la décoration du château de Karlstein, dans la seconde moitié du XIV[e] siècle. Les statuts de cette corporation de peintres, rédigés en langue allemande, furent confirmés en 1380 par l'empereur Wenzel. Voici les principaux caractères de cette école: une tendance à la gravité, à la dignité qui, dans les physionomies d'hommes, s'affranchit rarement des défauts qui en sont la suite, de l'uniformité et de la dureté; les yeux sont tout large ouverts; les nez sont gros et proéminents; les mains sont entières, les formes, en général, lourdes et massives; la carnation est forcée, et le modelé peu prononcé; enfin, tous les accessoires trahissent les pénibles efforts, employés pour atteindre à la fidélité des détails. Les têtes de femmes révèlent pour la plupart plus de noblesse et de finesse dans les traits et l'expression. Une troisième grande école de peinture allemande siégeait à Nuremberg; le tableau de retable, dit d'Imhof, le Couronnement de Marie, avec un riche tapis pour fond, passe pour le chef-d'oeuvre de cette époque. Cette école, tout en restant fidèle au caractère général de l'époque, se rapproche plus de Cologne que de Prague; elle manifeste plus de connaissances et d'habileté, une plus juste observation des formes du corps humain, un coloris plus vif et un modelé plus prononcé. A ces trois écoles se rattachent les écoles locales du XV[e] siècle qui se distinguent par une grande émulation, par plus ou moins d'indépendance et de spontanéité, sans avoir produit de maîtres dans l'une ou l'autre des tendances de l'époque et sans s'être écartées sensiblement des formes traditionelles. Le développement de la grande peinture fait ressortir peu-à-peu les différences qui caractérisent les écoles, ainsi que l'influence des grands maîtres qui marchent en avant de leurs contemporains. C'est ainsi que, dès les premiers vingt ans du XV[e] siècle, l'école de Cologne, sous un émule de Wilhelm, prend un nouvel élan vers le but suprême qu'elle s'est posé. Ces nouveaux efforts ont produit le Tableau, dit de la cathédrale, si renommé dans toute l'Allemagne. Fr. Schlégel et Goethe reconnaissaient tous deux pour auteur de cet important Maître Stéphan. (Etienne) ouvrage le peintre Wilhelm de la Chronique de Limbourg, tandis que de récentes recherches, appuyées sur le journal d'Albert Durer, reconnaissent comme tel Maître Stéphan. Ce tableau de retable se trouvait autrefois dans la chapelle de l'Hôtel-de-ville et n'était visible que pendant le service divin. On lit ce qui suit dans le Journal de la ville de 1574, imprimé par Henri d'Ach: »à droite, en face, il y a une chapelle (plus tard, la Chapelle de l'Hôtel-de-ville), dédiée à la Très-sainte Vierge Marie et nommée Jérusalem .... Dans cette chapelle se trouve

un tableau d'autel, peint avec tant d'art, que les peintres les plus habiles ne peuvent se lasser de le louer, ni se rassasier de l'admirer.« Albert Durer, dans le Journal de son Voyage sur le Rhin et dans le pays de Cologne, fait en 1520: Item, payé 2 phénings blancs pour me faire montrer le tableau que Maistre Steffan (sic) a peint à Cologne. Mathias Quaden de Kinkelbach va plus loin encore dans ses désignations; il dit dans l'ouvrage intitulé: La Gloire de la nation allemande, Cologne 1609: »J'ai travaillé il y a 10 ans chez un orfèvre, homme déjà âgé et bien expérimenté dans l'art; il racontait avoir entendu de gens dignes de foi qu'Al. Durer avait passé dans son voyage par une grande ville qui cette fois ne peut être nommée; ainsi (peut-être plus pour flatter l'empereur Maximilien que par amour de l'art) on lui fit voir un magnifique tableau en lui demandant ce qu'il lui en semblait: Albert, à force d'admiration, put à peine en dire son avis. Alors ces Seigneurs lui dirent: cet homme est mort ici à l'hôpital, (mot piquant à l'adresse de Durer) comme tous les rêveurs, ses collégues dans l'art qui, malgré leur orgueil, en sont réduits à mener une vie de misères. Hé! répliqua Durer, il vous sied bien de vous vanter, et ce vous est un grand honneur de traiter avec un tel mépris un homme à qui vous devez la renommée dont vous jouissez.« M. Quaden s'était fixé à Cologne, ville qu'il évite de nommer, parce qu'il la lui garde bonne. Ces seigneurs sont les membres du conseil de la ville. Parmi les nombreux peintres dont les archives de la ville nous ont conservé les noms, il s'en est trouvé un seul de ce nom. Il se nommait Stéphan Lochner, natif de Constance. Il acheta une maison en 1442 et fut élu deux fois conseiller de la ville, en 1448 et 1451. Il mourut en cette dernière année, et, à ce qu'il paraît, dans l'indigence. Par là, sans doute, l'identité de ce Stéphan Lochner avec Maître Stéphan, créateur du tableau, est loin encore d'être prouvée, ces annales ou archives de la ville se bornant à établir des titres de propriété, mais si notre artiste est mort jeune et sans fortune aucune, pourquoi est-il fait mention de lui dans ces archives. Il n'est donc guère possible de contester cette identité, et, quoi qu'il en soit, le nom du maître de ce tableau d'autel est avéré; ses oeuvres heureusement parvenues à la postérité sont dignes de sa renommée et répondent parfaitement aux éloges que leur a donnés Durer. Maître Stéphan de Cologne restera un des plus grands peintres de l'Allemagne: fidèle à la tendance de Wilhelm, il amène de plus son école à être la digne émule de celle des Pays-Bas qui approchait alors de son point culminant. Il conserve ce naturel et l'inspiration allemande que nous avons déjà admirés dans la Ste.-Vierge avec Jésus de Wilhelm, et étend à d'autres sujets l'application de ces précieuses qualités. L'on peut encore motiver les conceptions de Wilhelm sur ce passage du Chant des Nibelungen, où il est dit de Siegfried ou Siegefroid: il avait l'air si mignon, si charmant que s'il eût été peint sur parchemin de main de maître, passage qui place l'art au-dessus de la nature; mais les idées de Stéphan vont encore plus loin: il sait déjà emprunter à la vie réelle, sans pour cela perdre de vue l'idée principale qui l'inspire, ni diminuer l'effet de l'ensemble.

Ses oeuvres respirent la grâce et la félicité, ce qui n'empêche pas l'expression de tourner souvent à la gravité de la méditation, ni la candeur sereine à l'austérité de la dévotion. De même que chez Wilhelm, l'expression ne perd rien de sa spiritualité, de son charme, de sa finesse, mais la forme devient, pour ainsi dire, plus corporelle; les proportions, affranchies de la contrainte de l'école, sont moins fluettes, moins élancées et les physionomies annoncent un progrès d'observation. Pour mieux marquer cette transition, citons encore un charmant petit tableau qui se rapproche aussi beaucoup de la manière de Wilhelm et qui se trouve au Musée de Cologne, c'est la Ste.-Vierge dans le Jardin de roses. Nous y trouvons la nature, prairie, violette et fraises; Marie est assise sur un banc de pierre, au milieu de la plus belle roseraie, en manteau bleu-clair; à ses côtés, se voit un ange qui cueille des roses, tandis qu'un autre présente des pommes à l'Enfant-Jésus. Sur le devant, des anges, peints de couleurs variées, jouent de la harpe, de la cithare et de l'orgue. En haut, se voient deux petits anges qui entr'ouvrent le rideau rouge, broché d'or et Dieu le Père apparaît dans une gloire, formée de petites têtes ailées; il a les mains levées comme pour admirer cette douce et charmante scène.

C'est en suivant cette voie que Stéphan parvient à créer son grand ouvrage, son

chef-d'oeuvre de la cathédrale, auquel il n'y a rien de comparable en Allemagne ni parmi ses devanciers ni parmi ses contemporains. Il s'agissait de faire servir à la décoration d'un autel l'expérience et l'habileté qu'avait pu lui donner une pratique de longues années. Ce qu'il y avait de vénérable pour les habitants de Cologne soit dans la cathédrale, soit en d'autres églises, les trois Mages, St.-Gédéon avec sa légion, Ste. Ursule avec ses vierges, notre artiste en fait un tableau d'ensemble que lui seul pouvait mener à bonne fin. Non-seulement il continue de donner à ses figures plus de grandeur et de gravité, mais en même temps les caractères gagnent tant à l'intérieur en variété qu'à l'extérieur en fraîcheur et vivacité, sans préjudice pour la pureté de l'âme et l'harmonie. Les mêmes progrès, la même perfection se retrouvent dans les accessoires: les draperies, les fourrures, les armes et armures, les plantes et les fruits. L'artiste consacre à tous ces objets secondaires les mêmes soins qu'à la figure humaine; il les traite avec une simplicité enfantine et sans trop s'écarter du type de convention, de sorte qu'à tout prendre il ne peut encore être question ici de réforme proprement dite. Stéphan se sert des mêmes moyens techniques que ses prédécesseurs; ses procédés sont les mêmes, même manière de fondre les couleurs, même légèreté. Mais il sait mieux arrondir, contourner, comme aussi il s'entend mieux à varier les tons et à passer du foncé au clair, ce qui est surtout sensible dans la carnation. En général, son coloris ne manque pas d'harmonie ni de douceur; les gradations en sont douces, les ombres et les lumières sont agréablement fondues; le ton même de l'air offre une teinte d'autant plus rare que le fond d'or fait moins ressortir l'espace et la lumière.

Considéré à ces différents points de vue, notre tableau avec son calme, son air de grandeur, sa suavité, restera le comble de la perfection pour son époque et un chef-d'oeuvre pour tous les temps. Frédéric Schlégel a le mérite d'avoir tiré de l'oubli cette grande oeuvre nationale et de lui avoir acquis l'enthousiasme de ses contemporains, enthousiasme qui depuis ne s'est plus refroidi. Cette peinture, achevée en 1410, est répartie sur les trois compartiments d'un autel à volets qui, fermé, présente sur l'extérieur des volets l'Annonciation, et, ouvert, offre sur le volet du milieu l'Adoration des Mages devant l'Enfant-Jésus sur les genoux de la Ste.-Vierge en parure royale. Pour pendants à cette scène touchante, vous voyez à droite St.-Gédéon à la tête de la Légion thébaine, à gauche Ste.-Ursule avec ses vierges, qui s'avancent en toute humilité pour rendre hommage et gloire au Sauveur.

Dans son Histoire de la peinture allemande et néerlandaise, Hotho a donné de ce tableau une description esthétique si juste que le lecteur, au moyen de l'excellente reproduction de Förster, s'en représentera facilement le mérite et l'importance. Après cette légère esquisse de la peinture à Cologne dans le XV<sup>e</sup> siècle sous maître Stéphan, nous citerons encore à l'appui de nos appréciations deux tableaux qui montrent encore clairement la manière de notre maître et qui comptent parmi les meilleurs ouvrages de l'école de Cologne. Ce sont les deux volets d'un autel dont le tableau du milieu, le Jugement dernier, est resté au Musée de Cologne, tandis que nos deux tableaux se trouvent dans la Pinacothèque de Munich.

L'ermite St.-Antoine, le pape Corneille et Ste.-Madeleine, grandeur demi-naturelle, St.-Antoine, St.-Corneille et Ste.-Madeleine.
debout, dans le plus profond recueillement, voilà le sujet d'un tableau; l'autre représente Ste.-Catherine, St.-Hubert et St.-Quirin.
Ste.-Catherine, St.-Hubert et St.-Quirin; les deux tableaux sont symétriques. Sur les deux originaux se voient à genoux aux pieds des saints les figures des donateurs en proportions réduites, conformément à l'idée qu'on se faisait alors de l'homme comparé aux saints, ainsi qu'au respect qu'on avait généralement pour la dignité de l'Eglise, comme le témoigne encore le monument de l'archevêque Pierre d'Aspelt dans la cathédrale de Mayence où nous voyons l'archevêque représenté en grandeur démesurée, dominant les rois couronnés par lui.

Les deux figures de femme respirent cette candeur, cette douceur et cette grâce particulières à la vieille école de Cologne; les saints, au contraire, laissent voir une déviation des traditions laissées par maître Wilhelm. La richesse des draperies, l'éclat du coloris, l'élégance et la finesse des mains, le rond des visages, tout se trouve ici réuni par notre maître, dont les efforts visibles tendent à caractériser les physionomies dans les têtes d'hommes; les accessoires

sont traités aussi avec le plus grand soin. La couronne de perles et la robe de Ste.-Catherine, l'épée, la crosse, l'étendard et le livre, les cerfs couchés au reflet d'or, le voile, tout annonce une observation minutieuse et un espoir surprenant de succès.

Quel doux ravissement dans le regard de Catherine! Qu'elle nous apparaît au-dessus des tourments et des douleurs terrestres dont elle ne semble pas même avoir l'idée, quoiqu'elle ait à côté d'elle les instruments de son martyre, le glaive et la roue. Elle ressemble aux fleurs printanières des martyrs, les Saints-Innocents, massacrés par Hérodes, comme Prudence les appelle dans sa belle hymne: Innocents enfants qui, dans leur candeur, jouent avec des palmes et des couronnes autour de l'autel où ils seront immolés.

Une couronne de perles pare ce front serein que n'ont pas encore assombri les chagrins terrestres. Ses longs cheveux blonds tombent sur la nuque et les épaules, tandis que sur les joues et les lèvres brille le rose à la fois vif et tendre qui fait si bien ressortir les grâces naïves de l'enfance. La robe avec sa riche bordure de perles, à longs plis comme le manteau, trahit les formes élancées de la jeunesse et ainsi s'établit entre le visage et le corps une harmonie que la parure royale, loin de l'affaiblir, ne fait que relever. Comparons maintenant l'oeuvre de Stéphan avec une Ste-Catherine du Fiésolé, en manteau étoilé, le regard plongé dans l'éternité et répandant sur tout le corps une grandeur, une dignité surnaturelle, l'idée du maître allemand nous apparaîtra toute différente, malgré nombre de ressemblances. Si la première a passé par les afflictions de la vie avec le regard fixé en Dieu qui l'a tenue élevée au-dessus des hommes et des choses de ce monde, l'autre présente cet état de l'âme de l'enfance à laquelle sont encore inconnus les combats et les contradictions; la pureté céleste est sa nature, tout son bonheur sur la terre et au ciel. Et, pour oser une comparaison, il nous semble que ce regard serein de l'enfance s'est arrêté sur le seuil de cette transfiguration de l'humanité, représentée par le divin Raphaël dans sa Madone sixtine, où nous voyons deux anges d'où s'élèvent des rayons de lumière divine pour aller éclairer les visages du pape Sixte, au front sillonné par les combats de la vie, et de Ste-Barbe, toujours prête à secourir; ces rayons, par leur intensité toujours croissante, finissent par opérer la merveille de la transfiguration dans le Fils de Dieu fait homme sur les bras de la Madone qui plane au milieu des nues.

Telles sont les charmantes figures de notre artiste: elles respirent la félicité des anges au milieu de la gloire de Dieu, leur candeur, leurs grâces, pareilles aux calices des fleurs qui s'ouvrent à la rosée.

En face de Ste-Catherine est Ste-Madeleine dans l'âge mûr, riche d'expérience; tout en elle respire la modestie, expression, tenue, vêtement; une dentelle élégante recouvre même le cou et le front; le regard timide ne trahit d'autre crainte que celle que doit inspirer le saint lieu, l'église où elle se trouve. Les traits du visage sont plus beaux que ceux de Catherine, mais il lui manque ce qui va si bien à celle-ci, l'innocente parure d'une riche chevelure tombante, les précieux joyaux, le costume royal; elle ressemble à la fille modestement vêtue d'une bonne famille bourgeoise de Cologne. Ces deux physionomies de jeunes filles, si bien caractérisées par notre artiste, révèlent déjà le goût de celui-ci, goût qu'il sait encore mieux exprimer dans ses figures d'hommes.

Ces dernières portent toutes l'empreinte de l'intelligence du monde et de la vie; ce sont des hommes, en tout semblables à nous, pleins seulement de ce recueillement, commandé par la sainteté du lieu où ils se trouvent.

Le saint pape Corneille *) tient d'une main ferme la croix et la corne qui renferme le Saint-Chrême; ses yeux, sa bouche, tous ses traits respirent un esprit net et subtile; ses gestes, son expression manifestent beaucoup d'animation, tandis que St.-Antoine, la barbe

---

*) On conserve à St.-Sévérin de Cologne une corne du XIV<sup>e</sup> siècle, qui est en tout semblable à celle de notre tableau et qui renferme des reliques des SS. Corneille et Cyprien.

tombante, l'air tranquille, le regard fixe, regarde devant lui, absorbé dans ses pensées; il porte dans une main un bâton et une clochette pour appeler à la prière; l'autre est levée et prête à donner la bénédiction.

Sur l'autre tableau, il a pour pendant St.-Quirin, la lance ailée dans la main droite. Il est silencieux comme à l'église où Antoine et Corneille se trouvent si à l'aise; il paraît un peu gêné, interdit, mais il étale le plus grand luxe dans ses vêtements par respect pour le sanctuaire. Sa chevelure abondante et bouclée est encore relevée par une barette enrichie d'or et de pierreries; sa main gauche est nonchalamment posée sur un riche ceinturon; la tunique et le manteau de précieuse étoffe sont bordés d'une fourrure brune. Notre saint est représenté ici en costume de chevalier, les bottes à revers etc., quoique nulle part il ne soit fait mention de ce caractère en St.-Quirin; c'est vraisemblablement une allusion à son martyre et à son droit de patronage (il est invoqué pour les chevaux, parce qu'il fut traîné par des chevaux). St.-Hubert est plus clairement désigné par un cerf sur son livre, la croix entre ses deux bois. L'expression et la posture offrent moins d'intérêt, mais sont toujours en harmonie avec les autres figures quant au mouvement et au ton en général. Pour toutes ces figures il n'y a d'autre agencement qu'un certain rapport avec la figure du milieu, comme le montre clairement la manière dont sont tournées les têtes de SS. Corneille et Hubert. Le motif de la composition n'est donc pas apparent; il n'y a aucune unité de conception, aussi les figures sont-elles juxta-posées comme des statues, étrangères l'une à l'autre. Pour les figures du milieu, St.-Corneille et St.-Hubert, et pour les donateurs en prière, l'artiste a visé à un effet de perspective, mais sans grand succès, le fond qui probablement était d'or, ne s'y prêtant guère. Nous voyons encore prédominer cette ordonnance architectonique dans les deux tableaux d'autel suivants qui proviennent de la même école.

Ils sont généralement connus sous le nom de tableaux d'autel de Heisterbach, parce que, d'après l'explication de Mosler, ils proviennent de l'abbaye de Bénédictins de Heisterbach où ils faisaient partie d'un grand tableau d'autel. Au pied de tabernacles travaillés en contre-taille et richement décorés, devant des tapis d'or à dessins en noir, sont debout Philippe, Mathieu et Jacques à côté de St.-Benoît, Barthèlemi, Simon et Mathias à côté de St.-Bernard. Chacun de ces saint porte son nom inscrit dans son nimbe, et l'espace entre les tapis et les arcs forme un fond d'or. Nous en avons fait quatre tableaux dans notre collection; le reliquaire horizontal qui sert de base aux colonnes élancées, ainsi que les figures qui occupent les entrecolonnements, a été éloigné. Ont été également éloignées les petites figures, tirées de l'Ancien Testament, qui surmontaient les chapiteaux des montants des tabernacles. Ce retable avec ses colonnettes élancées, ses arcs brisés en or, ses clochetons en manière de contre-forts à côté de petites figures de prophètes, peintes en bleu et gris, est une peinture achevée, aussi bien qu'une magnifique ciselure; les reliquaires qui laissent voir des crânes à travers la ciselure en font une oeuvre parfaite d'un effet vraîment magique. Ces crânes, richement ornés de perles, placés dans le socle horizontal du retable selon toutes les règles de la perspective ne sont visibles qu'à la partie supérieure, le reste étant enveloppé dans des étoffes choisies de couleur foncée. On voit que le peintre a voulu faire à la fois un autel, tableau, ciselure et les accessoires, à lui seul, sans l'aide d'aucun autre ouvrier, du menuisier, par exemple, et il a réussi complètement dans son oeuvre avec les seules ressources de la peinture. C'est ce talent d'exécution si admirable dans les parties accessoires et techniques qui nous a fait ranger ces tableaux dans l'école de Stéphan dont pour le fonds ils sont loin d'approcher. La couleur y atteint l'effet de la peinture sur verre et ne le cède nullement en ce point aux tableaux de Stéphan même; mais ce que celui-ci a de plus et qui manque à ces derniers tableaux, c'est la chaleur vivifiante, c'est l'âme, le sentiment. De l'imitation trop minutieuse de la nature est résultée la forme hideuse de ses nez épâtés, et l'on regrette de ne pas y trouver cette harmonie que nous admirons dans les oeuvres de Stéphan: autant de preuves que le génie du maître faisait défaut à l'élève et que tous les efforts de celui-ci n'ont pu aboutir qu'à la perfection technique.

Tomes VI, VII, VIII et IX.

Cette époque fut témoin de pareilles tentatives d'arriver dans les accessoires à une réalité qui fît illusion et de représenter les figures avec la plus grande fidélité possible à la nature. Cet essai de réforme dans l'art qui eut lieu en dehors de l'usage et des principes établis jusque là, se fait jour partout dans la peinture allemande. Ce puissant élan poussa vers la tendance, inaugurée dans les Pays-Bas par le grand Hubert van Eyck avec ce succès universel qui accompagne toujours le génie. C'est lui qui ouvre au nord une nouvelle ère dans la peinture.

## ÉCOLE FLAMANDE.

### (1420—1520).

Dès le commencement, les peintres allemands se sont appliqués à représenter les évènements de l'histoire sainte en harmonie avec l'esprit religieux de la nation et la tradition de l'église; mais la voie suivie jusqu'alors ne pouvait conduire à ce but élevé: outre l'absence du sentiment qui doit animer les figures, il manquait la forme et l'ordonnance pour réussir à tirer de l'imitation des choses de ce monde une image sensible de celles de l'éternité. Jusque là, aucun maître ne s'était lancé avec succès en pleine réalité, aucun n'avait exploité avec bonheur les richesses que lui offraient la nature, les moeurs, la diversité des hommes; tout essai dans cette voie avait porté atteinte à l'esprit de l'église et à la vie intérieure de l'ame. Hubert van Eyck vint tout-à-coup déchirer le voile dont la prévention et l'inhabileté avaient couvert la nature et les hommes, et, comme par un effet magique, se montre à nos yeux tout un monde d'images. Que l'art représente des sujets tirés de la nature physique ou de la région des intelligences, l'oeil de Dieu prédomine partout et jusque dans les moindres détails. La présence de Dieu qui anime tout, jette un nouvel éclat sur la nature et l'humanité qui n'en apparaissent que plus belles et plus vraies, mais en entier désaccord avec le Saint des saints. Toute la magnificence de la nature ne peut combler l'abîme qui sépare la race déchue de Celui qui voit jusque dans les profondeurs de l'âme. Mais cet abîme est comblé dans l'homme par l'aveu de sa propre indignité et l'espérance absolue au Christ qui soutient tous ceux qui élèvent leurs regards vers lui. L'Eglise sert d'intermédiaire entre chaque homme et le Sauveur devant qui tous doivent s'humilier, jeunes et vieux, grands et petits. Cette communauté de misères et cette égalité de devoirs donnent du prix au dernier des hommes, à l'acte le plus insignifiant; et, à ce point de vue, tout peut être du domaine de la peinture. Pour les hommes à pareilles convictions les choses de la terre n'ont aucun prix et tels sont les hommes que représente Hubert van Eyck: ils ont la conscience de leur néant. Aussi le style flamand a-t-il beau représenter avec toute la vérité et la précision possible hommes et nature dans leurs variétés et différences, il planera toujours sur le tout cette pensée fondamentale que l'homme est en la présence de Dieu et qu'il est appelé par le Christ à participer à sa gloire. Cette manière d'envisager le monde laisse à chacun son individualité et la variété reste la même; mais c'est pour avoir tenu inébranlablement à l'égalité des hommes et au néant des choses devant Dieu qu'il est parvenu à cette profondeur d'expression que n'a pu atteindre aucun de ses élèves. Pareils à la plante qui arrive à sa plus grande beauté par la lumière et la chaleur du soleil, les hommes ainsi considérés avec tout leur entourage y trouvent leur raison d'être et surtout plus d'expression. Quant à celle-ci, nulle autre manière d'envisager ou de concevoir hommes et choses ne peut lui donner plus de vérité et de profondeur. Devant Dieu, pour le chrétien, il n'y a pas de mensonge, de dissimulation possible; l'orgueil du rang et de l'état disparaît; mais, d'autre part, là où la participation aux mérites du Christ anime la

créature, il n'y a plus place au découragement et au désespoir, aux plaintes et aux gémissements. La créature et toute la création sont appelées à jouir en communauté avec le Christ de la gloire de Dieu. Avec cette manière d'envisager le monde, H. van Eyck ne pouvait plus se contenter de la représentation idéale d'un sujet sacré, abstraction faite des choses terrestres, ou même, en conservant le caractère humain, présenter son sujet en dehors de la nature et de son siècle et avec l'ordonnance et la roideur de la statuaire. Le mystère de la Rédemption s'accomplissant dans l'Eglise avec la même efficacité pour toutes les générations et cet événement historique de la vie du Seigneur étendant son mérite à tous les temps, l'artiste devait avoir la conscience qu'il y participait avec tous les contemporains et représenter cette participation aussi vivante que possible. Aussi le voyons-nous tout mettre à contribution, villes et campagnes, églises et maisons; il fait participer ses contemporains avec leurs costumes et coutumes à l'évènement qu'il représente, traitant de son style sévère les moindres détails, comme s'il ne s'agissait que de la fidèle reproduction des accessoires, répandant sur l'ensemble cette luxuriance de lumières et de couleurs que de nouveaux moyens mettaient à la disposition, consacrant tous ses soins à chaque partie, mais établissant sans peine cette douce harmonie qui appartient aux seules créations immortelles de l'art. Par la force et la profondeur de son génie, il sait, au moyen de la distribution de la lumière, réunir les différentes parties en un ensemble qui vit et domine tout de sa force invisible. Ce maître voit le monde et les hommes dans la lumière de Dieu: aussi tout s'offre-t-il à lui dans la plus grande clarté, les choses les plus lointaines comme celles à portée de l'oeil. Tout luit d'une douce splendeur. Les couleurs brillent d'un éclat jusqu'alors inconnu comme si le soleil même venait à percer graduellement. Les armes et les joyaux sont d'un poli qui brave la réalité et les reflets des eaux sont d'un effet merveilleux. Au milieu de ces lueurs transparentes, de ces éclats de lumière, l'homme dans le plus profond recueillement est absorbé en lui-même avec ce sérieux qu'on doit éprouver, quand on se sent en la présence de Dieu. Ce que notre maître veut, il sait l'exprimer avec la plus grande clarté; il peut tout ce qu'il veut et il veut tout ce qu'il peut. Des années de profondes réflexions, un long et sérieux exercice dans la pratique de son art le mirent à même de tenter les plus grandes choses et d'y réussir. Il ne marque pas seulement le commencement, mais le point de perfection d'une nouvelle école de peinture. Non-seulement il ouvre une nouvelle voie, mais il la parcourt entièrement. La direction donnée par lui à la peinture reste invariablement acquise à celle-ci presque pendant tout son siècle. Dans les Pays-Bas, l'état de perfection où était arrivée l'architecture, était dûe à une heureuse influence de la sculpture dans le sens de la réforme opérée plus tard par van Eyck, mais la peinture n'en avait reçu aucune impulsion. Si la fidélité des portraits, la connaissance de la nature et tout ce que dans l'histoire de l'art on a coutume de nommer réalisme, formaient tout l'art de van Eyck, ces qualités qu'il possédait au suprême degré expliqueraient l'apparition phénoménale de ce grand maître; mais bien loin de là, elle reste toujours inexpliquée, parce que son essence consiste aussi peu dans de telles qualités que dans la partie technique de la peinture à l'huile. Ce sont toutes choses superficielles qui, à elles seules, ne produiront jamais une oeuvre d'art de quelque valeur. Mais ce qui distingue le génie, c'est qu'il sait faire servir tous ces divers avantages et moyens d'exécution au but élevé qu'il se propose, la représentation de son sujet, mais en eux-mêmes ils n'ont pour lui aucune importance. En parvenant ainsi méthodiquement au but élevé et à l'expression profonde qu'il cherchait, notre maître a prouvé son talent architectonique, son amour de la régularité et son aversion pour l'ostentation et l'effet. On peut dire avec raison que malgré son habileté magistrale soit dans les caractères, soit dans le modelé et le coloris, soit dans la perspective linéaire et aérienne, Hubert van Eyck n'aurait jamais manié le pinceau, si l'idée chrétienne ne l'avait inspiré, si elle ne l'avait porté à chercher pour elle une expression qui répondît parfaitement à la grandeur de telles conceptions; aucun autre sujet ne lui eût paru digne de ses peines. Mais pour arriver à l'expression de cette idée, il essaie de tout, ne recule devant rien, il médite, il travaille; il ne met pas plus de soin à la figure du Père-Eternel qu'à

la couronne qui gît à ses pieds ou qu'à la bordure magnifique de son vêtement. Il est grand jusque dans les plus petits détails et ceux-ci, considérés à part, ont pu porter à croire qu'il n'avait rien d'autre en vue. Il représente, par ex., les églises, les maisons, les prairies, les ruisseaux, les montagnes et les forêts, avec une telle perfection que si c'eût été tout le but du maître et c'est ainsi qu'on a supposé faussement que cette habileté formait tout son art, tandis qu'elle n'est que secondaire et conduite par un motif incomparablement plus élevé. C'est dans ce motif qu'il a puisé cette force créatrice qui sait répandre une égale beauté sur l'ensemble et sur les parties. Assurément, la critique doit relever ces qualités, parce qu'elles frappent tout d'abord, mais qu'on se garde de les prendre pour le fonds de la réforme, opérée par H. van Eyck; ce serait avoir mal compris la rénovation opérée par lui dans l'art. Ainsi, la fidélité des portraits témoigne en faveur du génie victorieux qui, pour nous servir des paroles de Hotho, pénètre par elle dans les profondeurs les plus cachées pour y découvrir ce que l'homme ne confesse qu'à Dieu et qu'il ne demande qu'à Lui seul. Ce sont les rapports intimes de leur nation avec le Seigneur de toutes choses que les peintres flamands visent à peindre, et nullement à donner une image fidèle de villes, de physionomies et de costumes. Nommer naturalisme la solution artistique de pareils problêmes, c'est confondre le diamant avec le charbon. Depuis que Schnaase et Hotho ont dévoilé le secret de cette peinture et en ont sondé les profondeurs, toute discussion ultérieure serait superflue.

Élèves de H. van Eyck.

Les premiers élèves de Hubert van Eyck, conservent, nous l'avons dit, cette base si profondément religieuse. Ce qui est saint pour tous les siècles, se représentera désormais avec la plus grande fidélité, sous les formes contemporaines, mais aussi avec tout le sentiment, toute l'expression possibles. Les mêmes figures, par qui se renouvelle l'évènement, porteront en même temps l'empreinte de l'émotion de l'Église que ne peut manquer d'exciter en chacun le souvenir du passé. Le peintre et le contemplateur, ne formant qu'une seule et même personne, présentent une image de la communauté chrétienne qui se fortifie dans ces évènements et qui, après les combats et les labeurs de chaque jour, trouve repos et consolation dans ce renouvellement des faits de l'histoire sacrée.

L'artiste ayant pris des hommes tels que lui pour représenter l'évènement biblique et les caractères nécessaires à ce but lui faisant défaut, tout l'effet et le mérite de la représentation devait consister à mettre en lumière l'impression graduelle produite par la représentation sur l'âme des acteurs de celle-ci. Alors le but de l'art était d'atteindre cette fidélité, cette vérité d'expression où nos maîtres sont restés sans égaux. Hubert s'attache uniquement au mystère de la rédemption et de la sanctification; ce seul miracle efface pour lui tous les autres évènements de la vie du Sauveur ou des saints, il lui dévoile et lui explique le commencement et la fin de l'histoire du monde; il faut que toute sa nation se prosterne recueillie devant ce mystère; mais les élèves, tout en restant fidèles aux traditions du maître, aiment à représenter d'autres épisodes de la vie de Notre-Seigneur ou des saints, tels que la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages, la Présentation, ainsi que les différents mystères et cérémonies de l'Église: le baptême, la communion etc. On rencontre aussi des scènes de l'Ancien-Testament qui figurent les Mystères de la Nouvelle-Alliance. La vie des Apôtres et des Saints forme rarement la matière des représentations; les sujets profanes sont exceptionnels; les portraits offrent ce recueillement qui exprime par le calme les principaux traits du caractère. Les grandes représentations symboliques de Hubert van Eyck devaient donc exclure les sujets tirés d'évènements positifs et déterminés. Cependant son école offre chez l'un le goût de l'architecture, chez l'autre l'amour du paysage et chez un troisième la prédilection pour la caractéristique, mais tous restent fidèles à la direction donnée et le sentiment religieux forme l'expression générale. Peu ont conservé les fonds brun-foncé de Hubert; sa simplicité d'ensemble, ses belles proportions, sa douce inspiration et son goût élevé de la beauté sont également très-rares. L'amour de la vivacité du coloris, des reflets et des contrastes, l'habileté dans le modelé, dans la perspective et dans le traitement des détails, tout contribue à fortifier les talents et à élever le but de l'art. L'ampleur que prennent les représentations, ne tarde pas à réclamer un plus grand don

d'invention et une plus grande habileté de pinceau: un seul tableau représente quelquefois plusieurs épisodes de l'histoire de la rédemption. La peinture flamande ne tarda pas à passer les frontières du pays où elle avait pris naissance pour pénétrer dans les pays sur le Rhin, l'Allemagne supérieure, la Bavière, l'Autriche; elle alla se faire admirer en Italie, en France, en Espagne; enfin, après la période brillante inaugurée par Rogier van der Weyde et continuée par Memling, en s'inspirant des héros de l'art italien, elle perdit bientôt toute son originalité.

## Hubert van Eyck et son école directe.

La naissance et la vie de ce maître extraordinaire sont assez peu connues. Il est resté jusqu'ici incertain si son père a exercé ou non l'art de la peinture. Ce qui donne de la vraisemblance à l'affirmative, c'est que quatre de ses enfants sont devenus des peintres de renom; à leur tête figure Hubert, le plus âgé et le plus célèbre. Marguerite, sa soeur cadette, ne voulut point se marier, dit-on, par pur amour pour son art et Jean, son frère puîné, parvint aux plus grands honneurs. Quant à Lambert, son troisième frère, il n'est pas prouvé qu'il ait cultivé la peinture. Hubert naquit vers 1366, vraisemblablement à Eyck, petite ville sur la Meuse, qui a donné son nom à cette famille de peintres. De là, celle-ci passa à Gand ou à Bruges. Dans de vieux registres de la Confrérie de Notre-Dame de Gand se trouve porté comme membre Maître Hubert van Eyck, sous la date de 1412, et Marguerite van Eyck, sous la date de 1418. Déjà en 1391, se trouvent portés sur les même registres un Maître Josse van Eyck et son épouse Marguerite van den Huntfanghe qui paraissent être les parents de ces premiers. D'après une autre indication, H. van Eyck serait devenu en 1422 membre de la Confrérie de Notre-Dame à St.-Bavo de Gand, à la recommandation du Choeur de St.-Jean, ce qui annullerait l'emploi de la notice du registre ci-dessus, si les deux confréries étaient identiques. Le premier séjour, choisi par notre famille de peintres, fut Bruges, ce qui est suffisamment prouvé par un poème de Luc de Héeré à la louange de notre maître et par la fréquence du nom de van Eyck dans cette ville, au XV siècle. Le même nom était très répandu non-seulement à Gand et à Bruxelles, mais aussi à Cologne. Quoiqu'il en soit, le séjour de cette famille sur les bords de la Meuse est un fait avéré, et une circonstance nouvellement découverte décide en faveur de l'exactitude de cette tradition. D'après les archives de Lille, Philippe le Bon donna en 1448 à sa filleule Lyennie, fille de Jean van Eyck, âgée de 15 ans la somme de 24 l. comme frais de voyage, pour se rendre au couvent à Maaseyck; on peut conclure de là qu'elle retournait orpheline dans l'endroit d'où étaient sortis ses ancêtres. *) Hubert passa les premières années de sa vie soit alternativement à Bruges et Gand, soit dans une de ces villes seulement; mais ses dernières années s'écoulèrent exclusivement à Gand où il fut chargé de l'exécution des tableaux d'autel de St.-Bavo. Philippe-le-Bon s'appliquait à faire prospérer les villes de Flandre, favorisait les arts et les artistes. Ayant fait des commandes à Jean van Eyck et à d'autres élèves, aurait-il négligé notre grand maître? Hubert, qui ne fut point marié, mourut le 16 septembre 1426, comme porte son épitaphe. Deux jours après sa mort, il fut déposé dans le caveau de la chapelle des Burlut et Vidt à St.-Bavo. Au-dessus du portail de cette église était suspendu un bras de Hubert dans une espèce de châsse et révéré comme une relique par le peuple. Il est hors de doute que Hubert s'est appliqué des années à la pratique de toutes les parties de son art; qu'il s'est exercé l'oeil et la main avant de se mettre à l'oeuvre. Le fruit de toute sa vie gît dans son grand tableau d'autel à Gand. L'expression s'y montre plus grande et plus profonde que dans toutes les productions antérieures de la sculpture et de la peinture. Le nombre de ses ouvrages est petit, mais la valeur en est d'autant plus grande. Le grand tableau d'autel de Madrid est attribué par les plus habiles connaisseurs

*) Ont concouru à répandre un grand jour sur ces diverses circonstances de la vie des van Eyck: De Laborde, L de Bast, l'abbé Carton, Goetghebuer, A. Wauters, Michiels, Héris, Cavalcaselle et Crawe.

à Hubert, dont il a, il est vrai, la touche et cette conception symbolique conforme à l'esprit de l'Eglise. Cet ouvrage dont l'ordonnance est avant tout symétrique et architectonique, représente la rédemption de l'humanité par le Christ, le sacrement de l'autel, source de grâces et de salut, laissée à l'Eglise, et la victoire de celle-ci sur le judaïsme: il présente la source de la vie, remplie d'hosties, qui jaillit au-dessous de l'Agneau de Dieu et dont l'onde, claire comme le cristal, se répand dans un jardin, animé par des anges qui font de la musique. Le pape, des évêques et des prêtres sont debout à droite où se voit agenouillé l'empereur en adoration. A gauche est le grand-prêtre des juifs, un étendard brisé à la main droite, un bandeau sur les yeux; il s'efforce avec la main gauche de détourner de l'adoration un juif à genoux; à côté, se voient encore huit juifs qui, par la vivacité de leurs gestes, expriment à la fois leur indignation et leur désespoir. Au-dessus de l'Agneau de Dieu, sous un magnifique baldaquin gothique, Dieu le Père est assis sur un trône; Marie et Jean sont à ses côtés. On ne peut nier les rapports multiples que présente ce tableau avec celui de St.-Bavo de Gand qui ne peut avoir été commencé que cinq ans plus tard (1420) et qui est le seul ouvrage authentique de Hubert van Eyck dont la mort l'empêcha de voir l'achèvement. Cet ouvrage inachevé était destiné par le bourguemestre de Gand, Josse Vyt et son épouse Elisabeth de la famille célèbre des Burlut, à orner leur chapelle mortuaire dans l'église de St.-Bavo. L'inscription encore conservée du cadre porte que Hubert commença l'ouvrage et que Jean l'acheva le 6 mai 1432 à la prière du fondateur.

Une description détaillée de cette vaste composition ne serait pas ici à sa place; nous renvoyons pour cela à celle qu'en a donnée G. Hotho, nous contentant d'indiquer en peu de mots le contenu et le caractère de l'ensemble. Les volets fermés de la partie supérieure représentent l'Annonciation dans l'appartement de la Ste.-Vierge dont les fenêtres en plein-cintre ouvrent sur la ville de Gand dans le fond. Dans les lunettes, en haut, se voient les bustes des prophètes Zacharie et Michée, séparés par les figures des deux Sibylles. A la partie inférieure, les deux figures du milieu sont les deux SS.-Jean, à droite et à gauche desquels sont agenouillés en prière le fondateur et sa femme. La prédella qui a disparu représentait les Ames du purgatoire. L'autel ouvert offre de nouveau un double rang de tableaux. Le rang supérieur présente Dieu le Père au milieu et, à ses côtés, Marie et Jean-Baptiste; près de ce dernier, Ste.-Cécile joue de l'orgue et, de l'autre côté, des anges font de la musique. Sur les volets étroits, aux extrémités, on voit le père des hommes, Adam, et, au-dessus de lui, le sacrifice d'Abel, peint en grisaille; les pendants sont Eve et le fratricide Caïn. Au-dessous de ce rang supérieur divisé en sept panneaux se trouve le grand tableau du milieu qui représente l'Adoration de l'Agneau au milieu d'un paysage paradisal. Sur les deux volets de chaque côté on voit accourir faire leur adoration des princes et des chevaliers à cheval et, à l'opposé, des pélerins et des ermites.

Quel inexprimable effet dut se produire, lorsque ces deux portes à battants s'ouvrirent pour la première fois à la vue des fidèles! Devant cette magnificence divine, le coeur de l'homme s'ouvre à toute la plénitude de la dévotion, de l'amour et de la beauté; ces émotions diverses en émanent avec une puissance indicible, comme ces ruisseaux de sang qui découlent du coeur de l'Agneau céleste ou comme l'onde rafraîchissante qui jaillit de la source. Ici se révèle toute la force du génie de l'artiste, ainsi que sa grandeur. Notre maître, déjà vieux, dut retrouver dans la sublimité de sa tâche des forces juvéniles; c'est qu'il s'agissait de créer une oeuvre sans pareille. Contemplons maintenant les trois grandes figures du rang supérieur. «Dieu le Père, de grandeur plus que naturelle, entre Jean et Marie, reste non-seulement la plus grande oeuvre de Hubert, elle peut être regardée comme le point culminant du progrès dans l'art après mille ans d'expériences et de tâtonnements. Le Créateur et Souverain-Maître est assis, la tiare sur la tête, la couronne à ses pieds, le sceptre de cristal à la main gauche; la droite est levée; son calme est profond, il n'a point d'âge, il n'est ni jeune ni vieux, c'est la paix, c'est le centre de toutes choses qui commande le respect pour sa puissance et son amour. Les traits conservent l'ancien type. La sévérité en Dieu qui n'a point son pareil, a besoin de fixité. Et pourtant que de vie dans

cette face muette! Quel profond recueillement dans ce regard qui pénètre partout. Les extrêmes les plus éloignés qui toujours se fuient: corps et toute-puissance, sentence et grâce, sont ici admirablement bien réunis. Tout le corps est sans mouvement, mais sans raideur et d'une fidélité à la nature frappante; il est richement vêtu et non surchargé. La draperie est sans reproche, ni molle ni raide; l'agrafe du manteau, le sceptre, les larges bordures semées de pierres précieuses et de perles, tout offre une magnificence orientale qui disparaît devant la majesté de la forme, de l'attitude et du regard.« A cette ingénieuse description de Hotho, nous n'avons plus à ajouter que ce mot profond de St.-Hilaire qui nous semble comme la peinture anticipée du Dieu-le-Père de van Eyck: »Nous trouvons une preuve d'infinie grandeur dans ce que le terrible en Dieu est aimable et l'aimable est terrible.« Ce qui nous montre encore la grandeur que notre maître a mise dans la conception de cette figure, c'est la légende dont il fait accompagner son ouvrage: *) »Hic est Deus potentissimus propter divinam majestatem suam. Omnium optimus propter dulcissimam bonitatem. Remunerator liberalissimus propter immensam largitatem.« En bas se lisent ces mots: **) »Vita sine morte in capite. Juventus sine senectute in fronte. Gaudium sine moerore a dextris. Securitas sine timore a sinistris.« Le fond d'or traditionnel, ainsi que le tapis façonné, s'y retrouve encore, mais, malgré ces restes du vieux style, il règne dans tout le faire une absence de contrainte, une aisance qui témoigne de la plus haute habileté. Marie à droite et Jean-Baptiste à gauche sont les premiers à faire leur adoration. Ces deux figures n'offrent aucune trace de tradition; Jean est comme en portrait, de la tête jusqu'aux extrémités des pieds que couvre encore la poussière du désert: tous deux se montrent dignes du voisinage de Dieu et, créatures modestes, ils sont pour le peuple qui lève ses regards jusqu'à eux, un motif de dévotion et de piété.

Marie, en grandeur naturelle, est debout; comme Vierge, elle a dans sa chevelure une guirlande de muguet, de roses et de lis; comme Reine, elle porte un diadème orné de perles, de rayons et d'étoiles; la bouche semble prier à voix basse dans un livre qu'elle tient ouvert à deux mains; bénie entre toutes ses soeurs, elle est pour chacune d'elles pleine de douce humilité et de sainteté. Sa tête un peu longue, son front serein et bien proportionné, ses yeux arqués, ses sourcils clairs, son nez fin, son menton plein, son sein chastement recouvert par la robe, le cou délié, toutes les parties sont dessinées avec une fidélité à la nature, d'où résulte cette pureté de forme, animée d'un souffle de l'âme que nous ne retrouverons plus, dans Jean d'Eyck surtout. Dans une figure d'une conception si relevée, ce calme et cette bonté ne réussissent qu'à Hubert seul. La draperie est presque aussi belle que pour Dieu le Père. Le manteau, qui passe un peu tendu par-dessus les épaules étroites et le bras arrondi, retombe en plis plus larges et plus riches et, vers les genoux un peu écartés, laisse apercevoir la forme de la jambe. Tableau XI

Jean semble moins grand par l'intelligence de son regard que par son recueillement et son air de probité. Sa force physique d'autrefois se manifeste encore sous ses cheveux blancs; il est assis revêtu de la haire, un livre de prières sur les genoux. L'ample manteau qui le recouvre, semble un habit de fête à lui étranger. Depuis qu'il a joui de la vue de Dieu, le poids des peines de la vie pèse d'autant plus sur lui et dans l'efficacité de son amour il lève la main droite, comme autrefois, pour s'écrier encore des hauteurs du ciel: le Seigneur est proche. Tableau XII.

Ces figures expriment un profond silence. Les contours sont fermes et corrects. Le raccourci des bras et des jambes ne pourrait être plus naturel. Les traits de Jean et de Marie sont pleins de fermeté et de précision; ceux de Dieu le Père ont un peu plus de mollesse, ce qui leur prête cette douceur qui le rapproche de l'homme. Il règne presque encore plus de simplicité dans la répartition et l'harmonie des couleurs. Il n'y a ni auréole, ni lumière du ciel, il y a seulement un peu plus de clair que dans le paysage qui forme le tableau du milieu; du reste, on y retrouve le même calme, la même vigueur d'expression. Le fond d'or

*) C'est le Dieu tout-puissant par sa majesté divine. C'est le rémunérateur le meilleur, car sa bonté est la plus douce; le plus riche, car son abondance est immense.

**) La tête, c'est la vie sans la mort. Le front, c'est la jeunesse sans vieillesse. La joie sans chagrin est à sa droite. La sécurité sans crainte est à sa gauche.

est tempéré par cette teinte à la fois vive et douce qui fait si bien ressortir le vêtement rouge cinabre entre le bleu et le vert des vêtements de Marie et de Jean. Le bleu des vêtements de Marie n'est mêlé de rouge qu'aux bords des manches et de rose qu'au diadème; la couverture du livre de prières est vert foncé; il y a au tableau de St.-Jean du rouge clair et du bleu sur le tapis devant lequel il est assis. Un ton rembruni règne dans chaque tableau. Une douce diversion est causée, dans le tableau de Marie surtout, par le tapis bleu clair à dessins en or, par les lis de la couronne et une quantité de perles.

Comme on l'a vu, les efforts de toute cette période tendirent à démontrer de plus en plus que les représentations, empruntées jusque là par l'art à un monde invisible, se trouvaient en germe et sous mille formes dans chaque âme, chaque sexe et chaque âge. Tout en suivant cette tendance, les maîtres continuèrent à négliger la forme pour mieux soigner l'expression, semblant redouter encore les corps, parce que le talent leur manquait pour pénétrer d'une forte lumière une forme plus ou moins compacte. Hubert van Eyk fut le premier qui comprit ce secret et qui parvint à saisir les rapports qui existent entre l'appareil pompeux de l'ancien art chrétien et son temps. Il sait allier la grandeur et la sévérité de l'ancien style à la fidélité à la nature qu'il met dans ses sujets: delà sa célébrité et ses succès auprès de ses contemporains mêmes. Entre-t-il dans les détails, c'est toujours la même puissance de talent qui sait démêler l'important dans les moindres choses. Et, comme le fait remarquer Hotho, ce n'est pas seulement un éclair qui passe. Si humainement qu'il prenne les choses, il n'a pas cessé de les voir en Dieu. Il est par penchant naturel simple, ouvert et honnête. La satisfaction acquise tempère la gravité. La conception est libre de toute prétention, la profondeur est douce et cordiale. Si profondément qu'il pénètre le Souverain du Ciel, le coeur des rois, il reste simple bourgeois, semblant même ignorer son génie. Il cherche modestement à se rapprocher de la nature, autant que de par celle-ci peut se faire. Rien n'est capable de le faire dévier. Il médite, il scrute, et fait ses applications avec cette perspicacité à laquelle rien ne reste caché. La variété des physionomies est amenée par la variété des sentiments et des situations. Le malfaiteur même n'est pas exclu, car il découvre aussi en lui l'étincelle de vie. La pureté du coeur s'exprime à merveille chez lui par la douceur et les charmes juvéniles. Pour lui la beauté est le partage des coeurs d'élection. Il ne cherche pas ce genre de beauté qui ne flatte que la vue. Ce qu'il lui faut avant tout, ce sont des caractères. La démarche, la forme du visage, les manières doivent trahir l'Espagnol, le Bourguignon et le Portuguais, le Slave, le Gantois, l'abbé ou le conseiller, le prêtre et le moine. Le costume est accessoire. Et, de même que le trait caractéristique d'un peuple et d'une race, le maintien, l'humilité, l'admiration, la méditation, toutes ces qualités et facultés sont autres dans chacun et dans chacun nouvelles. Ses jeunes gens, ses hommes faits, ses jeunes filles, ses vieillards n'ont de ressemblance avec personne et cependant ils sont si ressemblants et si vrais que si Hubert était un juge des âmes, si candides et si calmes que s'il n'y avait rien à réformer dans l'homme. Ce sont des produits de la nature, tels que Dieu et le monde les a fait croître; ils diffèrent de caractère et de vocation, mais tous sont fortifiés et plusieurs ont trouvé la sagesse dans l'expérience. Il aime les épaules et la poitrine larges, les chevelures abondantes, les membres puissants. Mais ces mêmes forces qu'ils ont vouées au monde, se concentrent dans cette paix qui survit à toutes les vicissitudes d'ici-bas. Qui sait ainsi peindre le recueillement au milieu du monde, ne peut négliger le paysage qui l'entoure. Le brin d'herbe, la fleur, les montagnes et les fleuves sont rendus par Hubert avec la dernière exactitude. Les figuiers et les palmiers sont destinés à nous transporter sur ces lieux que les pieds du Christ ont foulés; sur la verdure de l'été s'arrondit un ciel bleu si serein qu'il semble qu'aucun nuage ne puisse jamais le troubler. La nature est en harmonie avec la dévotion des hommes, avec le calme majestueux dont elle semble respirer la sainteté. Il plane sur l'ensemble un air de grandeur, une quiétude que ne peuvent troubler ni les richesses ni l'éclat des accessoires. Son coloris ressemble à ces grandes âmes dont une douceux cachée augmente encore la puissance. L'effet de ces figures est sans recherche aucune et son habileté tend plûtôt à se cacher qu'à s'étaler. Aussi la moindre forme paraît-elle empruntée à un autre caractère,

à une autre occurrence. Malgré la variété des costumes, à chacun sied le sien si parfaitement que si jamais il n'en avait porté d'autre. L'aisance et le dégagé de ses figures vient de ce que chacun ne pense qu'à ce qu'il a autant dans le coeur que sous les yeux. Ce que Hubert a vu, ressenti et retenu, il n'a point de peine à le peindre, tout en laissant à la nature toute sa gloire et sachant très-bien qu'elle renferme plus de beauté que son oeil n'en peut apercevoir. La main, le regard, l'âme sont pour lui de la même importance. Chaque trait et chaque ton se prête un mutuel secours. Nulle trace de peinture en miniature, rien de léché. L'assurance seule de l'artiste fait paraître ses tableaux plus finis qu'ils ne le sont en effet. Les portraits du bourguemestre de Gand et de son épouse font voir comment il entend la fidélité et l'exactitude que réclament ces sortes d'ouvrages. Qu'on vante Mussaccio, Montegna et d'autres, Schongauer, Zeitblom et Wohlgemuth, même l'incomparable Holbein, jamais pour le fond de l'expression il n'a été arraché à la nature de portraits d'une telle profondeur. Il n'est guère possible que Hubert ait vu le conseiller en présence de Dieu. Et cependant quel recueillement dans le regard! le vieillard semble ne plus vouloir se relever, ses mains paraissent n'avoir d'autre geste que celui de la prière. Près de la tombe lui-même, Hubert ne rendit jamais une pensée populaire et rebattue avec autant de simplicité que de fidélité, tout en sachant l'approprier à un sujet d'église. Comme pendant, la jeune épouse du bourguemestre, aux mouvements libres, non affaiblis par l'âge, aux yeux bleu-gris qui expriment la prudence, la bouche close, présente le même silence, le même recueillement. La dame patricienne ne porte point de joyaux. Mais comme toute la figure est relevée par le fin voile de lin dont la mollesse brave le ton presque noir du fond! Comme la bordure verte aux mains et au cou fait ressortir la fraîcheur des chairs au ton rembruni et la couleur claire de la robe rouge-violet qui convient si bien à l'habillement rouge foncé du vieillard!

C'est ainsi qu'en tout il conserva dans ce qu'ils avaient de grand et de profond les anciens usages traditionnels, en y mettant plus de goût et d'expression. Les portraits des donateurs, autrefois petites figures dénuées d'expression, avec quelle beauté, avec quelle harmonie Hubert sait les rattacher à l'ensemble! A tous égards, la profondeur de son esprit et l'habiléte de sa main rétablissent la connexion naturelle qui unit son époque à l'ancien art chrétien et c'est même ce qui amène le diveloppement de la faculté conceptive.

Jean van Eyck

Jean van Eyck se forme sous les yeux et avec l'expérience de Hubert, son aîné. Celui-ci avait déjà fait l'importante invention d'appliquer sur les couleurs à l'huile un vernis qui non seulement les faisait sécher plus vite, mais encore les conservait fraîches et pures, sans altération ni rembrunissement. Par ce procédé technique, il assura de la durée à la peinture en huile et facilita à l'art flamand les moyens d'arriver à son point culminant et d'accomplir les merveilles qui font notre admiration. Mais qu'on n'aille pas croire que c'est cette invention qui fit de Hubert un grand peintre; comme Hotho le remarque avec justesse, s'il fit cette invention, c'est parce qu'il était grand peintre: elle est l'effet et non la cause. Jean, son cadet, et ses élèves firent non-seulement de fortes et profondes études chez Hubert, mais celui-ci leur communiqua encore son invention, comme l'atteste l'inscription du petit tableau de Christophsen de Francfort qui porte la date de 1417. Cette inscription fait tomber de plus la fable que Hubert avait caché son invention à ses élèves. Comme déjà il a été dit en général, Jean conserva, ainsi que son frère et maître, l'esprit traditionnel de l'Eglise dans ses oeuvres. Les situations dévotes, avant tout, la Ste.-Vierge avec ou sans entourage, à l'église, au jardin, dans son intérieur, voilà ce qui occupe son pinceau. Mais malgré sa gravité et sa vénération personnelle pour ces sortes de sujets, il n'offre aucune figure réussie comme celle qui est à droite de Dieu-le-Père dans le tableau d'autel de Gand. Il n'a nullement hérité du goût de la beauté que possédait Hubert à un si haut degré. Si riches que soient les motifs de la draperie, elle présente des plis anguleux qui viennent détruire la grandeur et la régularité de la ligne dont jamais Hubert ne s'écarta. Il reste presque toujours maître habile dans le dessin des caractères, mais, pour l'expression, il n'arrive pas à la perfection de son frère. Les figures de Hubert parlent: il semble que les gestes et le regard soient le langage proprement

dit, le seul capable de tout exprimer. Les caractères de Jean parlent aussi, mais ce n'est pas en termes qui ne s'oublient pas; un moment chez lui ne raconte point toute une longue vie passée. La puissance de la nature, dans les corps comme dans les âmes, ne dit rien au frère cadet de Hubert. Le musclé, le ramassé, tout ce qui marque la force, les nez aquilins, les regards perçants, en un mot, toute forme distinctive et caractéristique n'est pas à sa convenance. Il est plus près du prince que du peuple. Il se contente d'hommes de la trempe moyenne, bons et honnêtes; ils ont beau avoir l'esprit mondain: s'ils ont à l'église la dévotion que donne l'éducation, ils n'ont pas besoin de s'y sentir entraînés par cette piété fervente, le besoin des âmes religieuses. Leur piété est satisfaite, comme si leur présence prolongée à l'église avait éteint en eux toute passion. Rien ne trouble cette dévotion qu'on pourrait appeler naturelle, mais si profonde qu'elle puisse être, elle ne marque point un de ces moments rares et privilégiés de la vie intérieure. Si Jean vient à peindre des personnes âgées, des vieillards, ce n'est guères que comme fondateurs; il les ignore du reste presque complètement. A défaut de caractères variés, il déploie un luxe de paysages et d'édifices. Autant que faire se peut, ses scènes de dévotion se passent dans de vastes églises vides de fidèles. Il aime surtout à y placer Celle qui pour lui dépasse tout amour, toute sainteté. Son architecture romane ou gothique, statues et ornements exceptés, est d'un fini, d'une perfection admirables. Jean a peu hérité du goût et de l'esprit de Hubert pour tout ce qui est grand et divin, il semble préférer l'élégance à la grandeur. S'il offre aussi à nos regards, à travers les jours de l'église, un paysage et le bleu des montagnes, il manque à ces formes le souffle qui anime, les paysages de Hubert et en fait, pour ainsi dire, une nature sacrée. Les glaciers, les prairies et les forêts de ce dernier excitent plus l'amour et la crainte de Dieu que la magnificence des cathédrales dans les tableaux de Jean. Quant à la peinture des caractères, pour n'être pas sans distinction, Jean n'est pas non plus à la hauteur de Hubert. Ce que celui-ci fait ressortir, celui-là le cache ou ne le met qu'à demi en lumière. Jean, par sa fidélité à la nature, réveille à la première vue l'idée de copie, d'imitation. Le mouvement, comme le repos de ses figures, n'est ni original ni spontané; elle sont toujours plns ou moins gênées, comme le maître lui-même était gêné par son modèle. L'oeil nuit ici à l'imagination. Par là, il est vrai, l'artiste est à l'abri de toute frivolité; il ne peut devenir insignifiant ni futile, mais il n'atteint jamais le moëlleux, le substanciel de Hubert; il ne connaît ni la spontanéité ni le travail facile. Quant à la perspective, comme il s'y montre plus indépendant que dans le dessin et le modèle, il porte aussi plus loin cette partie de l'art. Il met des soins infinis à nous ouvrir la vue dans les églises, les rues et les chambres. Son talent, son habileté gît dans le fini de ses oeuvres; il surpasse tous ses contemporains pour la fidélité et la finesse des détails. Et en ce point il se montre plutôt simple que surchargé; sa première esquisse, comme son dernier trait, est pleine de délicatesse et de charme; et, s'il paraît s'attacher de prédilection à la forme et à la couleur, ses oeuvres pourtant sont partout pleines d'âme et de vie; il comprend si bien jusqu'où s'étendent les bornes et les moyens de son art que chez lui vouloir et faire ne sont qu'un. Il est aussi éloigné de la dureté et de la raideur que de la mollesse et de la recherche. Chaque trait, le plus petit même, contribue à la précision et à la clarté de ses caractères. Facius, dans son Livre des hommes illustres, publié onze ans après la mort de Jean, a déjà peine à trouver quelque chose de plus admirable qu'un miroir peint où l'on voit se refléter comme dans un vrai miroir tous les objets du tableau. L'art et l'âme docile de Jean sont de même le premier miroir qui réflète avec délicatesse et exactitude les oeuvres de Hubert. Son oeil, comme armé de fortes lunettes, pénètre dans le vague clair de l'air; sa main est si soigneuse que rien ne lui échappe. Aussi aime-t-il les petites dimensions. La plupart de ses ouvrages et de ses meilleurs se bornent à des figures de six pouces ou un pied de hauteur; mais l'exécution en est d'autant plus finie. Jamais on ne le trouve transigeant avec sa conscience d'artiste et il se pardonne moins de légèretés que Hubert. C'est dans les fonds brunâtres qu'il se rapproche le plus de son maître. Il recherche le sérieux dans un jour modéré et ne se permet que rarement cette harmonie parfaite des couleurs que nous présente Hubert. Dans ses

draperies deux couleurs lui suffisent: d'ordinaire, le rouge pourpre ardent et le bleu foncé. Sa carnation est plus claire, quoiqu'elle soit sans teinte blanchâtre. Un front arrondi, des yeux petits, mais ramassés, une chevelure flottante, voilà ses traits de prédilection pour ses visages de femmes. Ses paysages représentent sous un ciel d'azur foncé de vastes plaines, animées par les teintes variées que développent aux regards les fleuves, les collines, les villes, les cultures diverses; le tout est borné dans le lointain par des sommets de glaciers étrangers à sa patrie. Du reste, n'importe quelle contrée il choisisse, la fine touche de ses ciels, le charme et la délicatesse de son pinceau, l'harmonie qui, nonobstant la variété des caractères, résulte de l'ensemble de la composition, toutes ces qualités éminentes placent Jean van Eyck au premier rang des meilleurs artistes.

On connaît la distinction dont il fut l'objet de la part de Philippe-le-Grand. Il accompagna en 1428 l'ambassade de son souverain à Lisbonne où il fit le portrait de la fiancée de Philippe, Isabelle de Portugal. De là il retourna vers Noël de 1429 à Bruges où l'année suivante il acheta une maison. Il alla ensuite à Gand travailler à l'achèvement du tableau d'autel qui eut lieu le 6 mai 1432. A son retour à Bruges, il se maria. Le portrait de son épouse, âgée de 33 ans, peint et signé de sa propre main avec la date 1439, s'est conservé jusqu'à nos jours et se trouve à Berlin. Sa fille Lyennie, née en 1434, fut tenue sous les fonts baptismaux par le duc lui-même. Il mourut à Bruges en 1441 dans la force de l'âge et fut déposé le 21 mars dans l'église St.-Donat, près du baptistère. Il avait assez la coutume de signer ses oeuvres de son nom, accompagné de la date et de ces mots modestes »als ich kann«, si bien qne je peux. Maintenant s'il a joui d'un plus grand renom que son frère Hubert et si le mérite de ce dernier quant au côté technique de l'art lui a été attribué, tout cela vient de la belle position sociale que Jean occupait et de ce que la mort de Hubert eut lieu avant que les nouveaux procédés techniques fussent bien connus. Ajoutons à ces influences le changement survenu dans le goût du siècle où la critique de l'art était quasi le privilége exclusif des écrivains italiens, à qui les mérites de Hubert devaient alors rester incompris, si non inconnus.

Un contemporain de Jean van Eyck, sorti de la même école, c'est Pierre Christophsen. Il a déjà été fait mention de son tableau de Francfort, portant le millésime 1417. D'après cette donnée, il doit avoir été un des premiers élèves de Hubert et sa naissance, comme celle de Jean, peut remonter à la fin du XIV^e^ siècle. Jean van Eyck ne fut pas le seul guide de Christophsen; il subit aussi dans la suite l'influence de Rogier. On reconnaît des traces de cette dernière école dans son coloris et la belle ampleur de ses draperies, tandis que nous retrouvons dans les têtes de Marie et de Jésus le défaut de goût, reproché déjà à Jean van Eyck. Reste à citer ici un artiste de bien moindre importance: c'est Gérard de Meire que nous trouvons en 1452 admis dans la Confrérie de St.-Luc à Gand. Ses compositions montrent peu d'habileté; ses figures sont raides, ses têtes peu variées, ses draperies anguleuses et chiffonnées. Cependant il réussit quelquefois dans le paysage, et quelques-unes de ses têtes ne manquent pas d'une certaine noblesse d'expression. Au reste, Gérard se montra plutôt imitateur de Jean que de Hubert. Pierre Christophsen.

Une place éminente parmi les élèves de J. van Eyck est occupée par Dierick Stuerbout que viennent de faire connaître de plus près les travaux récents de Wauter et d'W. van Even. Né à Haarlem en 1391, il n'avait que 10 ans, lorsqu'il perdit son père, si connu pour la perfection de ses fonds paysages. A en juger par ses oeuvres, il eut pour premier guide Hubert van Eyck; il se rendit ensuite à Louvain où déjà depuis 1438 se trouvait établi un de ses frères, nommé Hubert, peintre peu connu. Dès lors il ne quitta plus cette ville où il travailla, jusqu'à l'âge avancé de 87ans. Sa mort, arrivée en 1478, vint l'arracher à son dernier ouvrage de l'hôtel-de-ville. C'est après 1462 que la confrérie du Saint-Sacrement à l'église St.-Pierre lui confia la décoration de deux chapelles à elle cédées pour son usage. Dierick, qui était alors peintre de la ville, se mit aussitôt à l'oeuvre et peignit pour la destination précitée deux tableaux d'autel. L'un, petit, représentait le Martyre de St.-Erasme et, sur les Dierick Stuerbout.

les deux volets partagés chacun en deux panneaux, quatre sujets de l'Ancien-Testament relatifs à l'Eucharistie. Ce dernier tableau d'autel achevé en 1467 est une des principales productions de l'Ecole flamande. Le tableau du milieu se trouve encore au lieu de sa destination primitive, tandis que les volets sont l'un à Munich, l'autre à Berlin. Ce dernier représente Elie, nourri dans le désert et la première pâque des juifs. Les deux autres types représentent la récolte de la manne et la réception d'Abraham par Melchisédech. Le grand tableau figure l'institution de l'Eucharistie par Notre-Seigneur entouré de ses disciples à une table ronde. La composition, les caractères et l'expression nous montre le maître à son apogée. Des plus saisissants est le contraste qui ressort du visage du Christ, si plein de grandeur et de noblesse et de la tête de Judas à la chevelure noire qui ne respire que malice et astuce. L'ensemble du tableau unit la vigueur et la profondeur au sentiment de sainteté qui pénètre tous les personnages; et ce sentiment est ici comme chez Hubert non-seulement dans le sujet en général, mais dans toutes ses parties; il anime tout et fait ressentir d'autant mieux la bassesse de Judas.

Les quatre tableaux des volets offrent avec le tableau du milieu le même rapport que présentent dans celui-ci les figures des apôtres avec le Sauveur. Cette disposition fait que le grand tableau occupe le milieu non-seulement pour la forme et par sa place, mais par des raisons tirées du fond du sujet même, de telle manière que les événements et faits bibliques s'expliquent par le tableau primitif proprement dit. Ces types de l'Eucharistie, empruntés à l'Ancien-Testament, rappellent déjà objectivement la Cène que met sous nos yeux l'action principale du grand tableau. Mais cette liaison intime des faits ne suffit pas encore à notre artiste. Il trouve moyen de donner aux personnages de ces scènes figuratives cette expression de saint recueillement qu'inspire la foi au Sacrement de l'autel dont l'institution est représentée dans le tableau du milieu, et c'est de ce dernier que dérive ce saint recueillement pour aller se répandre sur les tableaux latéraux et former ainsi un ensemble d'un effet émouvant. C'est ce que fera ressortir plus clairement encore une contemplation attentive de notre oeuvre.

La récolte de la manne miraculeuse se passe dans un paysage montueux dont les rochers, les collines et les pentes s'étendent au loin, couverts de la plus douce verdure. La gradation insensible de cette dernière, depuis le premier plan jusqu'aux molles ondulations des collines du milieu et jusqu'à l'extrême horizon du paysage; ce sentier, si proprement entretenu jusqu'aux extrémités du petit bois, cette quantité d'arbres d'une exécution si soignée, ces buissons, ces broussailles, tout nous révèle le grand maître de l'école flamande. Au milieu des nues qui se dissipent comme après un orage, apparaît entouré d'un éclat de feu le Seigneur qui fait pleuvoir la manne. Sur le devant et au fond, sur le penchant des collines, dans les crevasses des rochers, hommes et femmes sont occupés à recueillir le pain céleste.

Nulle trace d'arrangement symétrique ni dans la répartition des personnages ni dans la disposition du paysage. Partout domine le principe de la peinture, tandis que l'Ecole de Cologne était restée attachée au principe symétrique de l'architecture. Il n'est pas possible de distinguer un milieu proprement dit qui partage le tableau en deux parties plus ou moins égales. De même que les caractères, le coloris offre une grande variété, dans la carnation surtout; il est aussi d'une vigueur, d'une chaleur et d'une harmonie qui rappellent à cet égard les qualités éminentes de van Eyck. Un profond recueillement pénètre toute la composition, figures et paysage. Les costumes et les coiffures ont beau être du pays, ce n'est pas un évènement ordinaire qui se développe aux regards du contemplateur; ce recueillement profond et silencieux empreint sur les figures, provient d'un sentiment inexprimable pour chacun, qui, comme un mystère, les frappe tous d'immobilité, en même temps qu'il les rend tous heureux intérieurement. Cet événement miraculeux en rappelle un autre plus grand devant lequel ces hommes s'inclinent respectueusement.

Abraham et Melchisédech.

L'autre tableau nous représente cette scène de la bible où le grand-prêtre de Salem offre à Abraham du pain et du vin. Abraham, couvert d'une armure éclatante, est sur le point de s'agenouiller; il étend sa main gauche vers les offrandes, tandis que, comme sur les anciennes miniatures du même sujet, il porte la droite à son bonnet d'une fine broderie d'or,

en signe de respectueuse salutation. En face du patriarche, plein de force et de jeunesse, est agenouillé le grand-prêtre, vieillard qui respire une noblesse et une douceur indicibles. Impossible de rendre par des mots tout ce qu'il y a d'exprimé dans ce port, ce geste, ce regard baissé, cette bouche légèrement ouverte, en un mot, dans tous les traits. Que dire encore de la légère inclinaison de ces deux figures qui semblent attirées l'une vers l'autre et prêtes à se communiquer mutuellement ce qu'elles éprouvent au fond de l'âme. Rien ne peut détourner le regard et la réflexion de cette expression de l'âme, peinte sur le visage de ces figures d'une beauté magnifique, impénétrable; rien ne peut nous arracher à cette contemplation spirituelle, ni les admirables détails d'exécution de la draperie et des ornements, ni l'éclat miroitant de l'armure, de la coupe, des bijoux et des perles, ni le feu et la variété inimitable des couleurs, ni la gradation de l'incarnat. Une profonde émotion, mais sans faiblesse, les tient tous deux absorbés dans un mystère, dont la grandeur et la sainteté frapppent l'homme de stupeur. Ici se trouvent réalisées ces paroles du psalmiste: »un abîme en appelle un autre.« Un abîme de puissance et d'amour divins jette l'émoi dans l'abîme de l'âme humaine. La sainteté du moment saisit également les assistants qui tous sont animés du même sentiment de tristesse et de recueillement. Voyez l'immobilité de l'admiration dans ce serviteur d'Abraham qui se tient derrière son maître. Outre sa fidélité inviolable à ce dernier, se peignent encore sur son visage le respect et la méditation où l'a plongé ce grand événement. Lui et ceux qui sont en face, ont le pressentiment de l'honneur d'avoir été trouvés dignes d'être les témoins d'un événement divin qui fait fléchir le genou à leurs maîtres. Si Hubert van Eyck nous a paru si grand et si admirable par son amour de prédilection pour les sujets surnaturels et divins, notre chef-d'oeuvre témoigne assez que cet esprit n'a pas disparu et qu'il continue de vivre dans un de ses plus dignes élèves. Aucun tableau de notre collection ne reproduit avec tant de vérité l'idée fondamentale et l'inspiration religieuse des compositions de van Eyck. Nul faux éclat extérieur qui nous éblouisse et nous trompe; le coloris est des plus variés et d'un émail, d'une saturation, d'une pureté et d'une harmonie, dont on ne trouve d'exemple que dans les van Eyck. Une lumière latente, mais puissante frappe d'autant plus vivement l'oeil et l'esprit du contemplateur qu'il s'arrête plus longtemps devant le tableau. Ces draperies, ces ustensiles, ces collines, ces sentiers, ces chemins, ces arbres, ces buissons, ces herbes respirent un calme, développent une magnificence de couleurs telle qu'ils semblent moins un effet de l'art qu'une production de la nature. Un ciel clair s'étend sur tout ce paysage et, à la clarté du soleil, sur le penchant de montagnes dont les ondulations se perdent dans le lointain, s'élève une ville dont la cathédrale avec ses fenêtres ogivales, ses contreforts, ses broderies et sa tour sans flèche dépasse de beaucoup les autres églises, les donjons et tous les édifices. Ici encore, comme partout ailleurs, tout porte l'empreinte d'une exécution soignée, finie. Chaque trait, chaque ton de ces tableaux est plein d'assurance et d'effet. L'équilibre maintenu entre les moyens et le sujet de la représentation, l'heureuse mesure observée dans les mouvements, l'expression et les teintes, tout est fondé sur le caractère de l'ensemble, qui est ici un calme de l'âme, une émotion et un recueillement, tels qu'ils se manifestent chez les vrais dévots dans le geste et l'expression, à leur insu et pour ainsi contre leur volonté.

Hotho dit quelque part des tableaux de van Eyck qu'ils font l'effet d'une composition créée en présence du saint ostensoir. Ces paroles profondes trouvent leur accomplissement dans nos tableaux, c'est-à-dire que l'explication du caractère dominant de ces compositions se trouve dans leur rapport avec le mystère de nos autels. La préoccupation et le recueillement de tous les acteurs de ces drames présentent un parfait accord avec la dévotion des fidèles dans l'église en présence du Saint-Sacrement. Voilà la cause de ce saisissement qui devient d'autant plus profond que la contemplation est plus longue. De même que dans le coloris, il règne dans l'expression une certaine réserve, qui n'agit pas d'abord sur les sens, mais dont l'effet est lent et pénètre peu-à-peu jusqu'au fond du coeur. C'est cette action lente, mais puissante, qui caractérise les oeuvres éternelles de l'art. Quand même ces tableaux ne seraient pas de notre Dierick de Haarlem, leur place, réclamée par l'oeuvre même, est indubitablement à côté des

créations de Hubert *). De même que Pierre Christophsen et Gérard se rapprochent de Jean van Eyck, on peut rattacher à Hubert notre Dierick, le maître de ces tableaux d'autel. A côté

Juste de Gand.

de ce dernier vient se placer un autre contemporain, nommé Juste de Gand. Un grand tableau d'autel, conservé à Ste.-Agathe d'Urbin, fut confié en 1477 à son exécution par la Confrérie du Saint-Sacrement de cette ville. Outre Juste, nous trouvons encore bien d'autres artistes flamands, occupés en Italie dans l'exercice de leur art, la réputation de l'école flamande s'étant répandue après la mort de Hubert dans tous les pays où se pratiquait l'art de la peinture. Antonello da Messina vint même trouver à Bruges Jean van Eyck pour apprendre de lui et exercer le nouveau procédé de la peinture. Le tableau d'autel d'Urbin précité a de nouveau pour sujet la Sainte-Cène avec cette variété dans la composition qui représente le Christ s'avançant avec effort pour tendre le calice aux apôtres, les uns debout, les autres à genoux. La gravité et la dignité des caractères rappellent, au jugement de Waagen, les apôtres et les ermites de l'autel de Gand, de même que le beau dessin des mains et le rembruni de l'incarnat trahissent l'élève de Hubert. Un certain Juste de Alemannia qui travaillait à Gènes vers 1451 paraît n'avoir que le nom de commun avec notre peintre flamand.

Rogier van der Weyde.

A l'exception des van Eyck, aucun maître ne contribua tant à la renommée de la peinture flamande que Rogier van der Weyde, l'aîné. Il naquit au commencement du XV^e siècle à Bruxelles où nous le trouvons déjà en 1436 revêtu de l'honorable emploi de peintre officiel de la ville. Il passa ses premières années à Bruges auprès de Jean van Eyck; en 1430, il jouissait déjà d'une si grande réputation que le pape Martin V fit présent à Jean VI, roi d'Espagne, d'un petit autel, peint de la main de ce maître. Cet autel, conservé au Musée de Berlin, indique un maître accompli. Depuis 1790, on ignore absolument où peuvent se trouver les »précieux tableaux« que Durer, pendant son séjour à Bruges, admirait dans une chapelle du palais et à l'église St.-Jacques. De même que Dierich Stuerbout avait travaillé à la décoration de la salle du conseil de l'hôtel-de-ville de Louvain, Rogier fut chargé de décorer celle de Bruxelles et il peignit pour ce but un tableau à volets, représentant des scènes d'une sévère administration de la justice, qui devaient servir d'exemples aux juges qui siégeraient dans cette salle. Ce grand tableau, si admiré, est aussi mis par Albert Durer au nombre des oeuvres remarquables de Bruxelles et c'est après avoir vu cette grande composition qu'il décerne à Rogier le titre de »grand maître.« Il est à présumer que cette grande peinture s'est perdue lors du siège de Bruxelles par les français en 1695. Rogier décora aussi l'hôpital de Beaune en Bourgogne d'un tableau qui s'y conserve encore; l'exécution lui en avait été confiée par Nicolas Rollin, chancelier de Philippe-le-Bon. Ce travail achevé, il se rendit en 1449 en Italie où un tableau d'autel, peint de sa main, excita une telle admiration qu'il fut nommé la gloire des peintres, pictorum decus. L'année suivante, nous le trouvons à Rome, considérant dans l'église de Latran le tableau de Gentile da Fabriano. Un tableau qui se trouve à Francfort, prouve qu'il visita aussi Florence et qu'il y fut en rapport avec les Médici. A son retour, Rogier fut chargé par Bladolin, trésorier de Philippe-le-Grand, de l'exécution d'un tableau d'autel pour l'église de Middelbourg, ville qui venait d'être fondée. Un autre grand tableau fut peint par notre artiste pour l'évêque Jean de Cambray, de 1454 à 1459, mais il est malheureusement perdu. Rogier mourut le 16 juin 1464 et son corps fut inhumé dans la cathédrale de Bruxelles. Les documents de son temps et du siècle suivant rendent témoignage à l'admiration et à la renommée dont jouit le grand maître. Ils lui décernent les plus beaux titres, tels que ceux d'Apelles de son siècle, de peintre par excellence, Apelles sui aevi, pictor egregius, le grand Rogier (Rudiger), l'artiste qui trouve à peine son semblable etc. Il est aussi fait mention de lui dans la Chronique rimée de Giovanni Santi d'Urbin; le poème allégorique, composé en l'honneur de Marguerite, gouvernante des Pays-Bas et intitulé: »Couronne margaritique« le nomme en premier lieu; Lampsonius, secrétaire de l'évêque de Liége,

*) Au jugement de Waagen, il faut attribuer au même maître le beau tableau de la Pinacothèque de Munich, représentant l'Arrestation de Jésus ou la Trahison de Judas.

avait coutume de s'écrier, toujours ravi d'admiration à la vue des oeuvres de notre grand maître: »O maître Rogier! quel homme tu étais!« Si l'on considère maintenant les oeuvres de cet artiste qui nous sont parvenues, on comprend ce succès et cette admiration. Pour la gravité de ses tableaux d'église, pour l'enthousiasme qu'il met à leur exécution, pour l'agencement bien médité des scènes et le goût pur des draperies, il est plus près de Hubert que de Jean. En revanche, il se rapproche de ce dernier par son habileté d'exécution dans les détails, par sa prédilection pour l'imitation fidèle de la nature et du monde environnant. Comparé à Hubert, il possède à un bien moindre degré le goût de la beauté, ce qui fait qu'on trouve quelquefois dans ses oeuvres des parties choquantes, telles que des doigts trop longs et trop pointus, des pieds un peu grêles et de la maigreur dans le nu. Dans le foncé et le chaud du coloris, il reste aussi en arrière de Jean, quoique ses couleurs soient d'une vigueur et d'une vivacité étonnantes. La teinte de sa carnation n'est jaunâtre que dans ses premiers ouvrages, plus tard il la fait plus fraîche.

Parmi les tableaux de notre collection, celui de St.-Luc appartient indubitablement à Tableau XV.
la première période de Rogier; il fut accueilli avec une faveur extraordinaire, ce qu'attestent les fréquentes copies qui en furent faites. Le sujet se fonde sur la pieuse tradition qui attribue à St.-Luc le premier portrait de la Mère de Dieu. La Sainte-Vierge est représentée assise dans un appartement éclairé au grand jour, sous un magnifique baldaquin, près d'un prie-dieu, occupée à présenter le sein à l'Enfant-Jésus. Ses vêtements sont de la plus grande somptuosité; elle tient les yeux baissés vers l'enfant qui la regarde. Elle a le visage plein, les paupières un peu lourdes, à la manière de Hubert, mais sans la beauté que celui-ci atteint toujours. Nonobstant la tenue un peu raide de l'enfant, il y a, dans sa petite tête allègre, joint à une extrême vivacité un fond de bonté, de douceur, d'amabilité qui appelle d'une manière touchante la patience et l'amour inépuisables de sa sainte mère. Cette patience et cet amour de la mère vont être mis à l'épreuve et, dans ce moment, la scène gagne une absence de prétentions, aussi nécessaire à St.-Luc qui l'observe pour faire son portrait qu'à Rogier pour composer son tableau. Quelle profonde habileté dans cette figure de St.-Luc! Quand autrefois on croyait y reconnaître le maître Hubert et que pour cela on l'attribuait à Jean van Eyck, on commettait assurément une erreur de fait; mais, abstraction faite du point historique, St.-Luc observe avec une subtilité et une persévérance mêlées de respect, si grandes, il sent avec tant de vérité qu'aucun portrait ne pourrait être plus fidèle ni mieux réussi. On voit que, si St.-Luc vient de quitter inaperçu l'appartement attenant où il a laissé son livre ouvert sur le pupitre, près de la fenêtre éclairée par le soleil, c'est plutôt pour graver le portrait dans son esprit que pour le rendre au moyen de son pinceau. On raconte du frère lai Angelico da Fiesole que jamais il n'osa rien retoucher aux figures d'anges ou de saints, sorties de son pinceau, parce que, ne travaillant qu'après avoir prié et médité, il considérait ses oeuvres comme émanées de l'inspiration divine. Ne peut-on pas dire aussi du St.-Luc de Rogier et en général des oeuvres de l'ancienne école flamande, que la méditation, le recueillement inspirait l'artiste et le rendait capable de pénétrer dans le sanctuaire de la divinité et de représenter des sujets divins, tirés soit de la révélation, soit de la nature. Cet état moral et religieux des artistes leur permettait d'approfondir leurs sujets et de donner aux moindres détails l'importance qu'ils ont dans l'ensemble de leurs tableaux. St.-Luc, le genou ployé devant ce qui se passe, y concentre avec tant de persistance son regard pur et toute la force de son esprit qu'il semble impossible de trouver une plus belle expression pour montrer à l'oeuvre ces maîtres si pleins de foi. Le charme d'un paysage, les merveilles de la perspective n'ont plus aucun attrait pour lui, car il s'agit du comble de la grandeur et de la beauté. Il faut trouver dans un autre monde la consécration, l'âme de toutes les magnificences de cette scène émouvante, quoique muette. Tandis qu'une jeune fille et un homme plus âgé, le visage tourné vers le fleuve dont les eaux sont légèrement ridées, contemplent à travers les créneaux des murailles de la ville la beauté de ce spectacle lointain, St.-Luc est absorbé dans les divins mystères de la paix intérieure. Quel heureux arrangement qui n'offre trace de symétrie monotone ni de préjugé traditionnel. La vue n'est arrêtée nulle part: la

fenêtre élevée même de l'appartement latéral donne sur la campagne et, à gauche, les murailles de la ville laissent pénétrer le jour par un arc. L'exécution dans tous ses détails ne peut être mieux réussie. Les deux colonnes avec leur fût cannelé, leur empattement d'un travail fini et leurs beaux chapiteaux sont d'excellents modèles de style roman; la mosaïque du parquet fait l'effet d'un miroir réflecteur; les ciselures du prie-dieu en style gothique, représentant nos ancêtres et le serpent, offrent la plus belle allusion symbolique à la Sainte-Vierge; l'étoffe, la couleur et le jet de la draperie, l'architecture de l'appartement même, celle des murailles avec leurs créneaux et leurs tours, celles des maisons avec leurs toits en combles, leurs fenêtres et leurs balcons, enfin les rues sinueuses et toutes les plantations qui bordent les rivières ou couvrent les collines, tout l'ensemble et les détails nous offrent une image fidèle de ce temps-là. L'heure paisible et douce du milieu du jour est comme sanctifiée par la scène de paix qui se passe dans l'appartement de la Sainte-Vierge. Rogier possède à un haut degré le rare talent de réunir tous les détails de son sujet sous une idée, un sentiment et de ramener à ce centre tous les écarts qu'il a pu se permettre. On trouvera une nouvelle preuve de cette assertion dans le grand tableau d'autel à l'examen duquel nous allons passer.

Tableau XVI. Ce tableau, divisé en trois parties, représente au milieu l'Adoration des Mages et sur chaque côté l'Annonciation et la Présentation. Il se trouvait autrefois dans l'église de Ste.-Colombe de Cologne, à laquelle il paraît avoir été destiné. De tous les tableaux de cette école, celui-ci est le plus grand et le plus précieux, celui dont parlent avec le plus d'enthousiame les amateurs de l'ancienne peinture allemande dès le commencement de notre siècle. Au premier coup d'oeil, on s'aperçoit de la liaison qui unit ces trois tableaux. La rédemption de l'Humanité par le Christ est exprimée ici par les trois grandes circonstances qui ont marqué son enfance. L'annonciation ou la conception, voilà le commencement; l'adoration des mages, c'est la révélation, l'épiphanie qui s'adresse à toutes les nations de la terre; et la présentation au temple, c'est un pas de fait sur la voie du sacrifice. Pour tout contemplateur chrétion de cette belle oeuvre, il n'est pas besoin de commentaire ultérieur; l'histoire de la rédemption en découle de soi-même.

Tableau XVII. Sur le premier de ces tableaux, Rogier nous transporte de nouveau dans l'appartement de la Ste.-Vierge. Mais ici la vue ne s'étend plus vers la ville et la campagne comme dans le tableau de St.-Luc ou sur les volets de l'autel de Gand. Une grande fenêtre donne libre passage à la lumière du jour et à la colombe symbolique qu'on voit descendre au milieu d'une auréole de rayons d'or. Sur le premier plan, l'archange Gabriel, le vêtement flottant, se prosterne plein de vénération devant Marie. L'habillement, dans toutes ses pièces, est conforme à la tradition ecclésiastique. Sur une longue aube se croise une riche étole, allant de l'épaule gauche à la hanche droite où elle se trouve fixée au cingulum par ses extrémités flottantes. Il y a par-dessus le tout une chape retenue par une agrafe sur la poitrine. La chevelure flottante est ornée d'un léger cercle d'or surmonté d'une croix. La main gauche porte le caducée d'or, tandis que la droite, en signe de mission divine, a trois doigts étendus et un peu levés vers la poitrine. Son visage juvénile exprime un air de grandeur et de gravité surnaturel. Marie, la tête et le haut du corps seulement tournés vers lui, est à genoux sur son prie-dieu; elle tient de la main gauche un livre ouvert sur un coussin. Le mouvement de la main droite exprime la vénération et le geste qui devait accompagner ses paroles d'humilité. Cette expression se manifeste surtout dans les traits nobles de sa figure virginale, ombragée d'une riche chevelure qui tombe jusque sur la poitrine. Cette chevelure blonde est le seul ornement qu'elle porte. Ses regards, pleins de douceur et de gravité, sont baissés et ne semblent dirigés vers l'ange qu'en suite du léger mouvement de tête qu'elle fait pour entendre le message divin. A ses pieds, dans un vase de beau style, se voit le lis symbolique; les ciselures du prie-dieu offrent aussi maintes allusions emblématiques, telles que le premier péché. On aperçoit dans le fond un lit à couverture rouge sous un baldaquin d'un travail des plus soignés et, à côté, un pliant avec son coussin. De même que le parquet en mosaïque, le tapis, le pliant et le prie-dieu, de même aussi le livre, le vase à fleurs, le caducée et le fond du

baldaquin, aussi bien que les vêtements de l'ange, sont autant de copies exactes et parfaites de ces mêmes objets qui servent dans les églises à la célébration de ce mystère. C'est que notre artiste regardait tout grand déploiement de luxe à l'église comme à sa vraie place. Enfin les lambris et la propreté de tout l'appartement donnent l'idée d'un intérieur des plus agréables. Au dehors, le ciel brille du plus bel azur.

En quittant cette scène de grâce divine qui se passe dans l'appartement solitaire de la Sainte-Vierge, nous nous trouvons au milieu du monde extérieur dont la variété et la magnificence concourent à célébrer un mystère qui dès les premiers temps a occupé l'art, l'Adoration du divin enfant par les trois rois venus d'Orient. Sous une ruine de temple couverte en chaume et d'où, à travers un arc circulaire, la vue perce de tous côtés sur la ville et la campagne, la mère de Dieu est assise au pied du pilier du milieu, en manteau bleu, les yeux baissés, la main gauche sur le coeur, la droite occupée à tenir sur ses genoux l'Enfant-Jésus. Celui-ci porte seul comme attribut divin l'auréole en forme de croix sur la tête; Marie, ainsi que dans la scène précédente, n'est distinguée des autres personnages que par un nimbe de rayons. Il est impossible de décrire la modestie, la pureté et le dévouement qu'expriment le visage et le port de cette sainte mère. Même la magnificence royale des arrivants ne peut détourner ses regards de l'enfant, elle se sent toujours la servante du Seigneur. Le premier des rois, malgré sa vieillesse, est agenouillé devant le roi nouveau-né de l'humanité. De la main droite il prend la petite main de l'enfant et la baise avec respect, et, jouissant du privilége attaché à la vieillesse, il laisse les petits pieds de Jésus s'appuyer sur sa main gauche. Celui-ci, le haut du corps un peu levé, se tourne si bien qu'il peut vers le vieillard, étendant avec confiance et familiarité ses deux mains vers lui. De même que sur le tableau précédent de St.-Luc, il est parfaitement nu, à l'exception du dos recouvert de langes. Le don de ce roi est déposé sur un siége à trois pieds. Il est contenu dans un vase de forme cylindrique, d'un goût parfait, qui semble sortir de l'atelier du plus habile orfèvre: A la façon des reliquaires de ce temps-là, le bord inférieur repose sur de petites figures de lion; le couvercle rond est surmonté d'une élégante tourelle. Derrière le roi vieillard s'agenouille le second pour faire son adoration. Il tient de ses mains jointes le vase qui est en forme de calice, et serre contre sa poitrine son chapeau rond à large retroussis et riche bordure. Son visage et les boucles de sa chevelure brune accusent un homme dans la quarantaine. Le port de sa tête baissée en avant, le geste de ses mains et, avant tout, ce regard immobile fixé sur le groupe du milieu, ses traits qui trahissent l'émotion extrême dont il est saisi et dont l'altération est visible autour du menton et de la bouche, ces traits annoncent le sentiment de dévotion profonde qui réagit sur tout son corps et le courbe jusqu'à terre devant le nouveau-né. Une force intérieure a joint ses mains, ployé ses genoux et incliné sa tête. Rogier a su admirablement bien empreindre sur ce visage les effets de la puissance qui agit sur tout le corps. De même qu'on voit la Madone de Raibolini dans la roseraie, moins agenouillée que courbée par une force supérieure, de même ici l'artiste a représenté d'une manière saisissante une posture et un geste fréquents dans nos églises; ils semblent être commandés par ce qui se passe de plus intime dans le coeur de l'homme. Lessing, traitant des beaux arts, relève quelque part l'importance qu'il y a pour un artiste qui veut représenter des affections de l'âme, à saisir le moment décisif qui explique ce qui précède comme ce qui suit: ceci nous fait comprendre l'effet produit par Rogier dans la figure dont s'agit, ainsi que dans celle qui vient après. Celle-ci représente le troisième roi, homme plein de jeunesse et de noble fierté, un héros de toutes pièces. Les formes sont sveltes et souples, et le costume surpasse en beauté, élégance et richesse non seulement celui des autres personnages de notre tableau, mais encore ceux de tous les autres tableaux de même genre. Toutes ces beautés s'éclipsent cependant devant la beauté de la nature représentée en cette figure comme un modèle de force, de jeunesse et de grandeur. Ce roi est le seul des personnages de tout le tableau qui soit parfaitement debout, son regard d'aigle imperturbablement fixé sur la divine scène. Lui seul est entré majestueusement la tête couverte, avec son lévrier, tant il a la

Tableau XVIII.

conscience de sa puissance et de sa dignité. A son aspect, on comprend pourquoi brille à sa ceinture un glaive d'un si précieux travail. Et pourtant ce héros même si fier se montre soumis, à la vue de cette divine mère et de l'Enfant-Jésus, et, paraissant obéir à une impulsion supérieure, il ôte son turban et porte avec indifférence la main sur le vase que lui présente un serviteur. Mais son indifférence lui vient de ce que la valeur de son présent se trouve réduit en ce moment à un simple signe d'hommage; le don qu'il destinait à un fils de roi, a perdu comme tel sa signification. Il ne doute plus à présent qu'il ne s'agisse d'une autre royauté qu'une royauté terrestre. Le moment où ce sentiment d'une dignité et d'une puissance surnaturelles commence à s'emparer de tout son être et passe de son visage à tout son corps, au point que le geste de ses mains en devient involontaire, presque mécanique, ce moment a reçu ici sa plus parfaite expression. Notre artiste ne pouvait représenter l'importance de ce moment d'une manière plus vive que dans cette figure ardente et profondément noble, à qui la vue de la modeste apparition du roi nouveau-né, annoncée par l'étoile, fait comprendre en quoi consistent la beauté et la vraie grandeur. De même que l'étoile qui éclaire la ruine de son doux éclat, annonce des relations d'une nature supérieure et extraordinaire, ce jeune prince éprouve de même un pressentiment de ce royaume dont l'origine n'est pas dans la chair et le sang, mais dans Dieu et l'éternité. Le crucifix, adapté au pilier du milieu, indique assez comment se fondera ce royaume et quelle sera la voie que suivra ce roi. Quelle profonde intelligence de l'art gît dans tout ce groupe et dans la série des personnages qui arrivent. Tandis que celui qui vient d'entrer est encore debout, et qu'à la première vue son âme est déjà saisie, le roi le plus rapproché de la scène joint déjà les mains, ploie les genoux, regarde tout ému devant lui, et le vieillard, sur ses deux genoux, reste en adoration devant l'Enfant de la Promesse. Ce qu'il y a encore d'admirable en cette composition, c'est l'unité de sentiment qui anime ces trois mages malgré la différence de leur âge et de leur caractère. L'émotion qu'ils durent ressentir dans ce moment, est représentée de main de maître, à tous ses degrés, depuis son commencement jusqu'à son effet final. Pour populariser son oeuvre et en rendre la sainte expression accessible à tous, notre artiste s'est servi du moyen le plus simple et le plus efficace tout à la fois, en faisant participer à cette divine scène outre Saint-Joseph et le donateur plusieurs autres personnes dont chacune est impressionnée à sa manière à la vue de cet évènement. Le page, à la belle chevelure blonde, qui s'approche respectueusement de son souverain pour lui remettre son présent, reflète d'autant plus distinctement l'émotion de son maître que celle-ci est plus conforme à son âge et à toute sa nature de jeune homme. Quoiqu'il ne puisse voir encore la sainte mère et l'enfant, son regard recueilli et baissé, sa petite tête gracieusement penchée, sa contenance timide expriment outre l'émotion commune une certaine retenue qui ne lui permet pas de lever les yeux pour lire sur la figure de son maître les mouvements de son coeur. Les gestes et la tenue de ce dernier lui annoncent assez ce qui ce passe dans son âme et c'est ce qui réagit doublement sur la sienne propre. Admirons ici la finesse de tact de Rogier: ce page termine le groupe des principaux personnages; il forme la transition entre ceux-ci et la foule qui se presse pour entrer. Derrière lui, tandis qu'il est en devoir de faire son service, on voit arriver une suite de simples spectateurs. L'artiste veut encore concentrer dans cette dernière figure du groupe principal l'effet de la première vue sur les trois premiers personnages, afin de pouvoir, sans nuire à l'impression, rompre le cortége royal. Par là, la scène entière prend un air si animé, si naturel que la pensée seule qui nous avertit que nous sommes devant un tableau, nous rappelle l'artiste, auteur de tout cet agencement. Cette apparence de hasard ou plutôt de naturel marque toute cette grande oeuvre au coin du génie. La foule qui se presse sous l'arcade, attirée par la nouveauté de la pompe du cortége royal et poussée par la curiosité, s'est glissée dans le cortége pour contempler de plus près la magnificence royale. Ce n'est qu'un peu plus loin qu'on aperçoit la continuation du cortége. Cette foule une fois arrivée à portée de ce qui fait l'objet de sa curiosité, ce n'est plus l'éclat terrestre et les parures qui font son admiration; voyez plutôt l'homme au turban, à la tête des nouveaux venus, avec quel regard

immobile, avec quelle attention il s'arrête sur le saint groupe. Les nouvelles que le vieillard dans sa loquacité chuchotte d'un air de complaisance visible à son voisin, ne sont pour celui-ci qu'un vain et futile caquet; tous ses sens, toutes ses facultés sont dans un état d'inertie; son être entier est sous l'influence d'une puissance surnaturelle qui le rend incapable de rien voir d'autre. Il n'y a rien ici à communiquer de ce qu'une sagesse imaginaire pourrait prétendre savoir d'avance; ici se lève une lumière d'une nature et d'une force supérieures qui transforme tout homme qu'elle éclaire. Il est remarquable que ce vieillard au nez effilé arrive la face tournée vers son voisin et non vers la scène qu'il vient voir; il paraît vouloir achever l'entretien qu'il a commencée en entrant, et l'indifférence seule de son interlocuteur pour ses interpellations peut le convaincre du peu de valeur de ses observations. De l'autre côté de l'homme ainsi interpellé, entre son épaule et le mur, apparaissent la tête et la main d'un homme, dont les membres forts, les larges épaules et les traits du visage trahissent une nature rude et grossière, il est là au pied du mur dont il semble former un pilier angulaire vivant qu'il serait bien difficile d'éloigner. On voit qu'il a besoin de toute sa force pour se maintenir à cette place. Son visage porte l'empreinte du travail pénible auquel son corps est assujéti; cet homme paraît avoir quitté sa charrue à la vue d'un si rare cortége et être accouru se glisser entre le mur et son voisin pour être témoin de l'évènement. Il a réussi à atteindre de ses regards la divine scène, et cet aspect, si imparfait qu'il soit, suffit à développer aussitôt en lui la part de facultés qu'il a reçue de Dieu, et cela à un degré tel que sa face en est anoblie et exprime un sentiment d'émotion plus fort que chez tous les autres assistants. L'enveloppe grossière est déchirée et un joyau se montre aux yeux de tous. »L'amour, la bonté de Dieu est apparue aux hommes dans le Christ,« dit Saint-Paul; elle-même a transformé cette nature grossière en une figure pleine d'aménité, et la puissante influence de cette apparition sur le coeur de l'homme se manifeste non-seulement dans les hautes conditions, mais dans le pauvre peuple même. Lui seul aussi accourt au sanctuaire pour voir ce spectacle de grandeur et de sainteté et par là chaque figure, chaque point du tableau en fait ressortir parfaitement l'unité. Ce qui prouve encore que cette transformation des assistants est amenée par la divine scène, à mesure que celle-ci se découvre à leurs regards, c'est la tête qui s'aperçoit au-dessus de l'individu qui vient d'être dépeint; malgré tous ses efforts, elle n'a pu encore rien voir de ce qui se passe et pourtant elle donne à entendre par une expression de joyeux contentement qu'il doit y avoir beaucoup à voir et à admirer. La curiosité et la joie ressortent de son attitude et de tous ses traits. Quant aux autres spectateurs, on n'en voit guère que le front et la coiffure; ils servent à expliquer la foule qui se presse sur le devant et à indiquer la multitude qui est accourue. A travers l'arcade, derrière le pilier, s'aperçoit de nouveau le cortége royal qui s'avance dans le bas-fond de la vallée entre les douces pentes des collines. Si exact, si mesuré que puisse avoir été le plan d'agencement de toute cette grande composition, l'exécution n'en paraît ni contrainte, ni recherchée. La ville qui, sur un côté et dans le fond, s'étend avec ses jardins, ses tours, ses maisons et ses habitants diversement occupés, prouve une fois de plus la justesse de l'observation faite ailleurs, c'est-à-dire que l'encadrement est flamand, que toute cette divine scène se passe en Flandre; tous les détails sont flamands, voire même les statues des contreforts de la cathédrale qui ne sont pas oubliés.

C'est aussi dans l'autre partie de cette cathédrale que se passe la Présentation au temple. L'architecture extérieure annonce un édifice gothique, tandis que l'intérieur est en style roman, combinaison assez fréquente à l'époque de transition de ce dernier style au gothique. La même main de maître qui vient de peindre l'appartement solitaire de la Ste.-Vierge, une ville et un paysage de Flandre, différents costumes et hommes du même pays, et qui s'est acquittée de sa tâche avec une exactitude, une fidélité, une perfection en un mot, qu'elle semble ne s'être jamais exercée qu'à ces détails, cette même main, disons-nous, s'est mise à une autre oeuvre et a créé dans le tableau que nous allons considérer une église romane avec ses colonnes, ses pilastres, ses galeries, ses arcs, ses arceaux, ses entablements, Tableau XIX.

ses vitraux, et le tout avec une fidélité de style et de détail que cet ensemble peut être regardé comme une des plus hautes productions de l'art. Tout connaisseur, à la vue de cette oeuvre, peut porter un jugement sûr touchant l'époque de son origine et de son perfectionnement; bien plus, de telles représentations architectoniques servent à expliquer bien des détails peu connus de l'intérieur des églises au moyen-âge, comme vient de le faire avec tant de succès M. Didron, à l'occasion d'un autre tableau de Rogier (les sept sacrements). Les rosaces, par ex., les quadrilobes avec leurs charmantes peintures, sont parfaitement conformes à leur époque; nous retrouvons de même ici cet arrangement si fréquent dans les églises rhénanes du 12e siècle où l'on voit des arcs demi-circulaires reposant deux à deux sur une colonne et un pilastre, et accouplés par les grands arcs des galeries. N'oublions pas les intrados des arcs et fenêtres dont le caractère est si marqué. De l'intérieur de l'église la vue s'étend aussi sur les rues de la ville et jusqu'à l'azur du ciel. Le mendiant aux béquilles, appuyé à une colonne et un autre, assis sous le portique, indiquent, architecture à part, l'entrée principale de l'église. Au premier plan, se passe l'acte, sujet de notre tableau. Le vieux Siméon, à genoux et tête baissée, reçoit l'enfant Jésus des bras de la Ste.-Vierge dans les siens. L'action du vieillard respire tant de délicatesse, de vénération et de bonheur qu'il serait impossible de trouver une expression plus émouvante à la grandeur et aux conséquences infinies de cet événement, si la mère du Christ qui est en face, ne résumait en sa personne tout ce que l'homme, devenu le plus pur par son commerce et ses rapports avec Dieu, peut ressentir de plus profond et de plus sublime. Exprimer par le pinceau et la couleur dans le visage de la Sainte-Mère la haute signification de ces paroles: »Voici celui qui a été placé pour la perte et la rédemption de plusieurs en Israël et qui deviendra un signe auquel on s'opposera.« — »Et le glaive transpercera ton ame«, arriver à cette expression par l'art sans troubler la douceur céleste, l'humilité pure et la beauté de cette mère, voire même la relever par une légère teinte de mélancolie et créer enfin une figure pleine d'une noblesse et d'une grandeur suprêmes, voilà ce que Rogier seul a pu faire et ne ferait pas une seconde fois. Ici commence le rôle actif de la servante du Seigneur qui, conformément à la volonté de Dieu, se trouve désormais comprise dans l'avenir de son fils. Ce n'est pas sans profond motif que Rogier a placé Marie en face du ciel bleu qui s'aperçoit à travers les arcs sémi-circulaires, car l'homme est devant l'avenir comme devant les illusions lointaines. Que cette posture, ce sentiment de Marie sont encore relevés et rendus plus sensibles par le voile et le manteau bleu qui tombe en longs plis droits. La gravité, la solemnité du moment est aussi visiblement empreinte sur le petit visage de l'Enfant qui ne regarde ni vers sa mère, ni vers le vieillard, et semble exprimer ses pressentiments en regardant avec calme devant lui. Avec quelle candeur, quelle ingénuité, il pose sa petite main sur la main gauche de Siméon et se soumet à toutes les volontés de sa mère. Celle-ci, aidée de Siméon, offre l'enfant à Dieu sur l'autel. Ste.-Anne, vieillie dans la prière et la vertu, tient ses regards attachés sur la Ste.-Vierge; elle a l'air soucieuse, mais pleine de confiance en Dieu. Elle semble se détourner des choses de la terre et employer ses dernières forces à s'inculquer à jamais dans l'âme la merveille qu'elle a devant les yeux. Appuyée sur un bâton, elle se soutient encore dans sa position en se tenant par la main au pilastre. L'expression de bonté, de piété, d'intérêt et d'intelligence des choses divines, donne à ce visage une dignité et un attrait de plus en plus attachants. Dans le fond se voit une jeune fille debout, à la physionomie noble, qui contemple le groupe. Un élégant tour de fines perles pare son front juvénile. A côté d'elle, à l'autre pilastre, un homme à barbe, sans doute un prêtre juif, a les yeux fixés vers le même but que sa voisine et la prophétesse Anne. Lui aussi se sent saisi du pressentiment de la grandeur de la scène dont il est témoin. Ces trois figures remplissent heureusement l'espace entre la colonne et les pilastres, et par leur position, leur regard et l'expression de leur visage, elles concentrent l'attention sur la sainte mère. Cette dernière est accompagnée de St.-Joseph qui, un cierge allumé à la main droite, se tient un peu en arrière et écoute avec la plus grande attention les paroles de Siméon. En considérant le grand intérêt, manifesté par tous les assistants

pour l'événement de si haute importance qui se passe sous leurs yeux, on doit s'expliquer, ainsi qu'il suit, la contenance exceptionnelle de la jeune fille qui, à côté de Joseph, porte des pigeons dans une élégante corbeille. Quoique par devoir elle fasse partie du groupe principal, elle tourne son visage d'ailleurs distingué vers son entourage et ne montre nulle intelligence, nul sentiment de ce qui se passe. Elle fait contraste et relève ainsi l'impression générale. Elle fait aussi ressortir la différence des sentiments qui surgissent chez les hommes à la vue d'un événement qui reste insignifiant pour les uns et qui fait la félicité éternelle des autres. L'inspiration divine qui donne tant de noblesse aux traits de la vieille Anne, est complètement étrangère à la jeune fille qui n'a pour toute distinction que sa jeunesse et ses habits de fête. Cette dernière figure sert encore à fermer et isoler le groupe, fait que Marie en paraît plus en saillie, met en plus grande lumière le recueillement général et ouvre le cercle, formé par les assistants autour du grand groupe. Quoique le milieu idéal du tableau ne coïncide point ici avec le milieu réel, trois personnes se trouvant en face de Marie et seulement deux derrière elle; quoique l'action ou la scène même ne se passe qu'entre deux personnes, l'effet de l'ensemble n'en repose pas moins sur cette scène et son expression réflétée par le visage de Marie. Ni la perspective qui s'ouvre sur la ville et la campagne, ni l'admiration que peut exciter l'architecture de l'église, ni la vue des assistants, ni la figure même de la jeune fille que tous ces accessoires préoccupent visiblement, rien ne peut détourner nos regards de la figure principale; tout sert, au contraire, à en relever la merveilleuse impression. Rogier, à l'instar de Hubert van Eyck, pourrait rassembler le monde entier autour de son oeuvre qu'il saurait la garder de tout trouble et répandre dans tous les coeurs la lumière qui en jaillit à flots. A cet égard spécialement, il y a dans toute l'ancienne école flamande peu d'ouvrages qui puissent se placer sur la même ligne que ces trois parties du tableau d'autel de Rogier que nous venons de décrire, et qui a été tant de fois copié ou imité sans jamais avoir été égalé.

C'est ici le lieu de parler du portrait du cardinal Charles de Bourbon qui se trouve à la Chapelle de St.-Maurice de Nuremberg et qu'on attribue d'ordinaire à l'école de Rogier. Charles de Bourbon était cardinal-archevêque de Lyon. Il vécut de 1434 à 1488. Il est représenté ici dans une stalle de choeur, garnie d'une riche étoffe dans le fond et distinguée par un écusson à ses armoiries. Les ciselures en style gothique trahissent un peu de négligence, mais le buste même est de la plus belle exécution. La gravité et la dignité de l'expression harmonisent avec l'âge, le rang et la tenue du personnage. Ses regards intelligents attestent le type d'une famille de haute origine. Les insignes de la haute dignité de cet homme n'ont pour lui rien d'extraordinaire. Né au milieu des grandeurs de ce monde, il sait en apprécier l'importance à leur juste valeur. L'intelligence qui brille dans ses regards donne la mesure des biens terrestres dont l'esprit superficiel de la multitude juge tout autrement. Savoir saisir la quintessence des choses, voir dans les dignités non l'éclat qu'elles jettent, mais la responsabilité qu'elles imposent, et ne pas se laisser tromper par les vaines apparences, voilà ce qui caractérise l'homme à intelligence mûre et supérieure, dont ce portrait offre le vrai modèle. Tableau XX.

A côté de Rogier van der Weyde se distingue encore parmi les élèves des van Eyck Hugon van der Goes, né à Gand où il s'établit en qualité de peintre. Il exécuta à Bruges plusieurs grands tableaux en détrempe, dont alors on avait coutume de décorer les appartements. Il fut chargé de travaux pareils à l'arrivée de Charles-le-Téméraire en 1467, et lors de son mariage. Il exerça aussi sur commande son art à l'étranger et mourut en 1478 au couvent de Rooden près Bruxelles, où il s'était retiré vers la fin de sa vie. Le poème allégorique composé, comme il a été dit ci-dessus, à l'honneur de Marguerite, gouvernante des Pays-Bas, cite Hugon de Goes parmi les plus grands peintres après Jean van Eyck, Rogier et Dierick de Louvain. Malgré la grande activité de ce maître, il ne reste à la postérité que peu de monuments pour apprécier le mérite de ce maître, la plupart des ouvrages de sa main ayant été détruits dans les Pays-Bas par les briseurs d'images. En outre, la négligence Hugon van der Goes.

a laissé encore tomber dans l'oubli les ouvrages qui avaient été sauvés. Le seul tableau à l'huile, dont l'authenticité soit prouvée, se trouve à Florence dans l'église de Ste.-Maria Nuova. Il fut commandé à Bruges pour cette église par T. Portinari, intendant des Médici. Le tableau du milieu représente en figures de grandeur presque naturelle l'Adoration des bergers; les volets nous offrent le fondateur, sa famille et leurs saints patrons. Passavant fait observer comment sur ce dernier tableau toute la lumière part de l'enfant Jésus, de façon que même les anges de la partie supérieure dont l'un ess dans l'ombre, sont éclairés d'en bas. Il n'y a que cet exemple d'une telle distribution de la lumière. Quant au reste, les figures sont, il est vrai, d'un sérieux et d'une gravité qui touchent à la rudesse, mais toujours d'une vérité pleine de vie; le dessin est de main de maître, et l'exécution des plus soignées, même des plus finies. Pour le goût de la beauté, Hugon reste au-dessous des Rogier et autres. Hugon n'a pas non plus le talent de draper; ses draperies sont dures et raides avec beaucoup de plis anguleux; sa dégradation des couleurs où il passe du bleu au vert, puis à l'orange, est loin d'offrir l'harmonie désirable. Les autres parties du coloris sont dans leur ensemble plus claires et plus fraîches que chez Rogier et les autres élèves des van Eyck; la carnation est partie d'un ton pâle, partie d'un mat rougeâtre; les ombres sont grises. Hugon aime les vêtements de couleur blanche qui ne prennent que dans l'ombre une teinte locale déterminée; sa manière de traiter les étoffes, est plus large que chez ses émules.

Tableau XXI. A en juger par les indices caractéristiques que nous offre l'ouvrage de Florence dont l'authenticité est établie, l'Annonciation de notre Collection appartient aussi indubitablement au petit nombre de tableaux de Hugon qui sont parvenus jusqu'à nous. La Sainte-Vierge se lève de son prie-dieu, placé devant un petit autel. Elle tient encore la main gauche sur le livre ouvert, tandis qu'elle a le côté droit du corps tourné en avant. La tête légèrement inclinée, elle écoute la salutation de l'ange sans lever les yeux. Ici la conception, le vêtement et l'expression offrent beaucoup de ressemblance avec l'oeuvre de Rogier, mais ici aussi se retrouvent les mêmes qualités et les mêmes défauts que dans le tableau ci-dessus: dessin irréprochable, mais trop de raideur, peu de fraîcheur dans les couleurs, draperies anguleuses. Les vêtements de l'Ange sont les mêmes que chez Rogier, mais il y a moins de grandeur et de solemnité que dans l'oeuvre de ce dernier. Son geste, de même que celui de Marie, est dépourvu de grâce. Les longs et nombreux plis des manches cachent l'articulation des mains d'ailleurs d'une fine exécution. Le lourd manteau à riches dessins fait l'effet de gêner l'ange dont l'expression est si douce. Derrière cette figure s'ouvre un petit vestibule dont les fenêtres laissent apercevoir dans le lointain un coin de la campagne. Le parquet est une riche et brillante mosaïque; les ornements sont en style gothique des derniers temps, de même que la voûte, le balcon et la fenêtre. Au dessous de ces deux derniers membres d'architecture s'étend un banc long couvert d'étoffes sur lequel il y a deux coussins et un livre ouvert. Une partie de ce banc, près du vase aux fleurs de lis, servait à la Ste.-Vierge de prie-Dieu. A chaque côté de la fenêtre, on aperçoit un tableau rond en grisaille, représentant l'un la tentation d'Eve par le serpent; l'autre la Vocation de Gédéon. La pomme sur le chambranle de la fenêtre, de même que le tableau rond d'Eve, rappelle le péché du paradis et la toison de Gédéon a toujours passé pour un signe précurseur de la naissance du fils de Marie. Enfin ce tableau nous donne une nouvelle preuve de la variété étonnante avec laquelle l'Ecole flamande sa plaisait à représenter un seul et même événement de l'Histoire sacrée. C'est toujours sous de nouvelles formes que l'artiste sait présenter à son pays et à son époque le mystère de la Rédemption; il ne se lasse point de montrer cet inépuisable sujet sous les formes et avec les couleurs où il s'offre à ses yeux, et avec cette vérité que lui inspirent la pureté de son coeur et la vivacité de sa foi.

Hans Memling. La génération suivante de l'Ecole des van Eyck commence avec le principal élève de Rogier van der Weiden, Hans Memling ou Memlinc, dont le nom, à l'instar des maîtres plus anciens qui viennent d'être étudiés, s'est répandu bien au-delà des frontières de sa patrie et s'est conservé jusqu'à nos jours; aussi aucun autre maître flamand n'a-t-il laissé plus d'ouvrages. Les recherches de Weale ont eu pour résultat, établi sur documents, que le nom de ce maître

est Hans Memlinc et non Hemling, que c'était un bourgeois aisé de Bruges et que ses enfants furent élevés dans la crainte de Dieu. Il mourut avant 1499, comme le prouve un inventaire de Bruges de la même date.

Memling a non seulement une grande analogie avec son illustre maître Rogier, mais aussi avec Dierick, ce qui souvent a fait attribuer à ce dernier des tableaux de Memling. Cette ressemblance avec Dierick se trahit surtout dans l'ordonnance qui chez les deux est plus arbitraire que sévère relativement à l'action principale. En outre, on retrouve dans les paysages de l'arrière-plan, la même habileté, dans la perspective aérienne la même perfection; les deux maîtres ont à-peu-près la même manière de fondre les couleurs, même flou de pinceau. Memling se contente rarement de représenter l'un ou l'autre événement de l'histoire sacrée, il sait encore adapter à son sujet toute une série de représentations soit sur les côtés soit dans le fond. Il raconte au moyen de son pinceau avec la même candeur et la même aménité que les belles légendes du moyen-âge. Rogier et quelquefois van der Goes hasardaient çà et là quelques traits qu'ils rattachaient à l'action principale dans l'arrière-plan de leurs tableaux, mais Memling n'hésite pas à placer sur le même tableau plusieurs sujets juxta-posés qu'il sait relier étroitement entre eux. Ces petits sujets, représentés par d'autres maîtres sur les bords du grand tableau, à l'instar des miniatures sur les marges des livres, Memling nous les offre sur le même tableau, à moins qu'il n'en soit empêché par la division architectonique des volets d'autel. Le grand tableau de notre Collection, connu sous le nom des Sept allégresses de Marie, un autre, tout pareil, représentant la Passion (Turin), le tableau d'autel de l'hôpital St.-Jean à Bruges, avec des sujets tirés de la vie des deux SS.-Jean, l'autel de la cathédrale de Lubeck, dont les volets représentent dans l'arrangement ci-dessus plusieurs scènes de la Passion, tels sont les principaux ouvrages qui attestent le faire original de notre artiste. La célèbre châsse de Ste.-Ursule, à l'hôpital ci-dessus de Bruges, en forme de chapelle gothique, présente le même arrangement: sur les côtés longs, six tableaux offrent les principaux traits de la légende de cette fille de roi. Au contraire, dans plusieurs autres tableaux de Memling se trouve observé l'arrangement premier de Rogier. On peut citer dans ce genre le grand tableau tant admiré du Jugement dernier à l'église Ste.-Marie de Danzig, ouvrage de plus d'art que celui de Rogier à l'hôpital de Beaune, mais dont la composition est absolument identique. La conception ou l'invention chez Memling est en général conforme à celle de Rogier, quoique chez le premier la grandeur et l'élévation dégénèrent souvent sous son pinceau en tendresse et en douceur. Il peint de la piété plutôt la félicité que le dévouement. Il sait tempérer et souvent rendre attrayants la gravité et même l'effroi. L'abondance des charmants détails est d'ordinaire si grande, que l'âme, dans son expansion, en saisit l'ensemble avec moins de facilité et de vigueur que dans les tableaux de Rogier. Les figures d'une structure délicate, étroites d'épaules et de hanches, échappent, il est vrai, à la maigreur et à la gravité des figures du maître, mais n'en ont que rarement le grandiose et la profondeur. Le plus ou moins de ressemblance avec Rogier offre un moyen assez sûr de déterminer la date des oeuvres de Memling, dont les premières le rapprochent le plus de son maître. Caractère

Le buste, représentant le Christ en longue chevelure flottante et exécuté avec le plus grand soin, atteste les efforts de notre artiste pour créer une figure idéale du Sauveur sans rapport ni signification historiques. Pour s'en convaincre, qu'on fasse attention aux deux lettres ajoutées à chaque côté; par là le Christ est désigné comme le commencement et le but de toute la création, conformément à ses propres paroles: Je suis le premier et le dernier. Dès les temps les plus anciens, la symbolique chrétienne exprimait cette pensée par la première et la dernière lettre de l'alphabet grec: Alpha et Oméga. Ces lettres servirent invariablement à toutes les époques de l'art chrétien à distinguer dans le sens ci-dessus la figure du Christ. La chevelure et la barbe partagées au milieu par une raie sont également devenues des traits caractéristiques du portrait du Christ. Pour découvrir quel usage Memling a pu faire ici de la tradition, il n'y qu'à comparer avec son buste le petit tableau de Véronique par maître Guillaume Tableau XXII

(Wilhelm) de Cologne. Les difficultés de la tâche, senties par les plus grands peintres de tous les temps, ne rebutèrent point notre artiste qui mit à les vaincre l'ensemble de toutes ses facultés. Léonard de Vinci, Raphaël et même Hubert van Eyck représentent le Sauveur par comparaison, ou, s'ils en font une figure à part, ils la placent dans une situation déterminée, comme a fait Rogier dans un tableau saisissant qui représente le Sauveur couronné d'épines*). Mais aucune de ces manières ne convient à notre tableau qui représente l'Homme-Dieu, seul dans sa majesté et se suffisant à lui-même. Le visage exécuté de main de maître avec la plus grande perfection prit nécessairement par là un caractère vague et général, d'abord presque sans rapport quelconque pour le contemplateur. Mais le Christ, représenté même d'après une idée à part, ne se présente-t-il pas à l'homme, appelé à lui ressembler, comme ayant qualité de juge suprême, comme un miroir où nous pouvons tous reconnaître notre vraie image et où nous nous voyons jugés. Quelque douceur que Memling mette d'ailleurs dans l'expression de ses figures, on ne trouve ici que gravité et sévérité. Cette expression est encore relevée par le rouge carminé des vêtements. Ses yeux ouverts, regardant droit devant eux, vont frapper comme naturellement le coeur de l'homme et, comme un glaive à deux tranchants, y séparer le bien du mal. Il n'est besoin ici d'aucune parole, d'aucun mouvement ni d'aucune altération des traits; la vue seule entraîne décision. Qui pourrait s'imaginer que rien résistât à cette figure! Qui pourrait ou voudrait même un moment en combattre la divine impression! La puissance qui siège sur ce large front n'est ni d'hier ni d'aujourd'hui, elle n'est pas empruntée, c'est une puissance éternelle inhérente à cette nature. Ce qu'on voit exprimé ici, ne nous apparaît pas comme telle ou telle qualité de cette personnalité, mais celle-ci est elle-même dans tout son être. Cet idéal de grandeur et de puissance divines ne sera jamais parfaitement atteint: cependant si l'on considère les rares essais tentés par d'autres pour surmonter cette difficulté de l'art, on finira par reconnaître que l'oeuvre de Memling est un chef-d'oeuvre dans ce genre.

Tableau XXIII. Ici vient se ranger le tableau d'autel en trois parties, représentant au milieu les trois rois et sur les ailes St.-Jean-Baptiste et St.-Christophe. Ce petit tableau, acheté dans les Pays-Bas par Boisserée le jeune, ne fut pas moins admiré des contemporains que le précédent buste, acquis quatre ans plus tard à cette collection. Les caractères généraux, conception et exécution,
Tableau XXIV. tels qu'on les connaît déjà, en ressortent avec beaucoup de clarté. Le cortège des rois qui viennent adorer l'Enfant-Jésus, est rangé en groupes détachés qui n'ont entre eux aucune connexion et ne produisent par conséquent aucun effet d'ensemble.

Les figures des mages sont exécutées avec un art consommé, mais ni ceux-ci ni leur cortège n'exercent cet attrait puissant qu'on ressent à l'aspect du tableau de Rogier. Par contre, le ton de bonté et de douceur qui fait le fond de l'expression de la Sainte-Mère, donne à celle-ci une grâce inexprimable, qui provient encore ici de sa modestie naturelle et de son profond recueillement. Non seulement ce moment, mais la vie entière de cette modeste femme est une prière. C'est ce qu'expriment assez clairement ses mains enlacées autour de l'enfant, l'inclinaison de sa tête et le recueillement du regard; tout dans cette sainte mère annonce que ce n'est pas elle, mais l'enfant aux regards ouverts dans ses bras qui est là le personnage principal. Cette expression est même plus heureusement rendue ici que chez Rogier par toute la tenue du divin enfant. Avec quelle tendresse enfantine la main gauche de celui-ci repose sur la main de la Mère; l'autre bras laissé libre, le haut du corps droit, la gentillesse de ce petit visage, tout annonce un être qui a pour nature la conscience de sa puissance. L'idée, que représente et exprime l'enfant, fait comprendre la disposition morale et tous les gestes de ceux qui l'entourent, tandis que chez Rogier le contraire a lieu, c'est-à-dire que les diverses expressions de l'entourage commentent et expliquent l'importance et la grandeur de l'Enfant. C'est pourquoi Memling n'a eu besoin de recourir à aucun arrangement symétrique. Aussi n'y a-t-il outre la Mère et le respectable vieillard qu'une jeune femme dans le fond pour exprimer l'impression du moment. St.-Joseph reçoit les dons des mains du second roi qui s'avance à genoux, tandis qu'il dirige les regards du troisième sur la scène principale.

*) Pinacothèque de Munich, Cabinet 65

Toutes les parties de ce tableau font ressortir l'habileté de l'artiste dans le colorit et l'exécution finie des détails. C'est ainsi qu'en particulier la variété des étoffes saturées de couleurs soutient la réputation de la Flandre qui déjà au 11e siècle se distinguait par ses teintureries en laines. Avant de quitter ce tableau, tâchons de trouver encore une explication plus détaillée à la figure de femme dans l'intérieur de cette ruine de temple convertie en écurie. Elle représente, semble-t-il, cette femme que, d'après une légende déjà bien répandue au 4e siècle, St.-Joseph fit venir de Bethléem lors de la naissance du Sauveur et que représentent, soit seule soit avec une compagne pour soigner l'enfant, plusieurs reliefs en ivoire de l'antiquité chrétienne et quelques tableaux des anciennes écoles allemandes.

Sur un des volets est représenté St.-Jean-Baptiste, revêtu de peaux avec un manteau par-dessus, un bras et les jambes en grande partie à découvert. Il est debout, et montre l'Agneau de Dieu qui repose sur le livre. A côté de lui s'élève le lis, beau symbole de ce prophète, de sa pureté, de sa justice, de son caractère droit qui n'aspire qu'au ciel. D'autant plus triste est la pensée que sa jeunesse et sa beauté, compagnes naturelles de la pureté, furent victimes de la vengeance impudique d'une femme et la cause de la mort de ce saint. Qu'à cet égard l'entourage du Précurseur nous paraît bien choisi! Le monde avec sa malice ne saurait harmoniser comme la simple nature avec la grandeur solitaire de l'homme prêt à se conformer aux desseins de Dieu sur lui. Combien de fois ne voit-on pas se consumer dans les profondeurs de la solitude, ignoré des hommes, ce que la nature peut montrer de plus beau! ou si cela vient au jour; trouve-t-on beaucoup d'hommes, tels que Jean, qui détournent leurs regards des magnificences de la terre pour les porter vers Dieu! Dans ce petit coin de la terre, au milieu de rochers, le printemps ne déploie pas en vain ses splendeurs. Le profond silence de ce lieu n'est interrompu que par le murmure du ruisseau qui tombe des rochers pour aller rafraîchir de ses eaux claires le fond de la vallée. Voyez-vous cet oiseau au bord de l'eau, ne semble-t-il pas écouter cette harmonie au milieu de cette solitude, et toutes ces autres petites créatures le long du ruisseau, sur le sentier, ne semblent-elles pas aussi prendre leur joyeuse part de la clarté de ce beau jour. Le même calme est répandu sur tout le paysage qui s'étend entre les rochers, sous l'azur du ciel, jusque dans le lointain le plus reculé. La ville avec ses tours et ses murailles qui s'avancent jusqu'au lac, ses environs charmants, contribue à relever encore le profond effet de la scène du premier plan. Il est impossible de rien représenter de plus invitant que ces chemins si bien entretenus, que ce beau soleil des hauteurs, que ces ombrages de leurs penchants; rien de plus rafraîchissant que ce ruisseau qui promène ses eaux avec un doux murmure qu'on croit entendre, le long d'une prairie tapissée de mille fleurs: le charme de ce petit tableau est tel qu'on ne peut se rassasier de le considérer. Tableau XXVI.

Le même effet magique est produit par le tableau de l'autre volet, représentant St.-Christophe qui porte l'enfant Jésus à travers une rivière. Voici ce que raconte la légende: le géant Christophe, converti au christianisme, s'est établi, selon le conseil d'un ermite, sur une rivière large et profonde, pour transporter d'une rive à l'autre de pauvres voyageurs, car il était si grand qu'il pouvait traverser à pieds les rivières les plus profondes. Un jour, un enfant le pria de le porter sur l'autre bord. Mais cet enfant était si lourd que Christophe croyait porter, dit-il, le monde sur ses épaules. »Tu portes plus que le monde, répliqua l'enfant, car tu portes celui qui a créé le ciel et la terre.« C'était l'Enfant-Jésus, ce qui fit donner au saint le nom de Christophe, c'est-à-dire qui porte le Christ. La rivière réflète les feux du soleil du matin, sur ses deux bords s'élévent de hauts rochers. Sur le devant de ces rochers se voit d'un côté une maisonnette ombragée et en face une forêt. Un peu vers le fond s'aperçoivent des rochers isolés, couronnés de tours et de murailles et la rivière, couverte de barques, se perd au loin dans l'éclat du soleil levant. La maisonnette est plongée encore dans le crépuscule, et l'ermite en sort pour aller éclairer le passage. Près du petit jardin de l'ermite, commence la pente et les rochers escarpés qui descendent jusqu'à la rivière. La mine de l'enfant est des plus douces; il se tient gentîment de la main gauche à la chevelure bouclée de Christophe; sa main droite levée donne la bénédiction. La bonté de coeur de Christophe, alliée Tableau XXV.

à sa force naturelle, à côté du délaissement d'un enfant au coeur ouvert et confiant, n'est-ce pas toujours un touchant tableau. Visiblement heureux de son fardeau, le géant s'avance avec l'enfant à travers la rivière, appuyé sur son bâton qui s'entortille de son manteau rouge. W. Menzel voit dans ce puissant Christophe la personnification du peuple même, masse grossière, mais de bon aloi, l'avenir du christianisme, en qui réside une grande puissance, toute prête à défendre l'église qu'il aura une fois reconnue. En effet, notre gracieux petit tableau possède tout ce qu'il faut pour représenter cette belle et grande idée. — Si l'on embrasse maintenant d'un coup d'oeil l'ensemble de ce petit tableau, on comprend l'enthousiasme de l'époque qui fit donner à ce tableau la qualification de »tableau le plus beau du Brabant«.

Tableau XXVII. Tandis que les tableaux que nous venons d'étudier, se rapprochent le plus de la composition et de l'ordonnance de Rogier, le grand tableau des Sept allégresses de Marie sert surtout à mettre au jour le caractère propre de Memling. Comme il a été dit plus haut, ce maître aime à réunir sur un même tableau une série d'épisodes de l'histoire sacrée et à en former une espèce d'ensemble. Le tableau que nous avons ici à examiner, représente la vie de la Sainte-Vierge dans ses moments de félicité jusqu'à sa mort et son assomption. Le peintre, dans son oeuvre qui est tout un récit, nous peint avec un soin consciencieux la vie de Marie, ses consolations et ses allégresses, en connexité avec l'histoire de la Rédemption, indiquée à grands traits. Mais ce qui frappe à la première vue, c'est de trouver comme forcément réunis dans un même cadre des événements sans liaison entre eux, tels que l'apparition du Christ à Marie après la résurrection, le miracle de la Pentecôte et la mort de Marie. Mais cette incohérence n'est qu'apparente et surtout n'existe que pour nos temps. En effet, l'église du mont Sion au sud de Jérusalem montrait réunis dans son intérieur le souvenir de la cène et celui des événements susdits de l'histoire sainte et déjà au 9e siècle on en trouve la tradition établie. Du temps des croisades on continua à perpétuer le souvenir des origines chrétiennes dans les styles roman et gothique d'Occident, et Memling nous donne par conséquent ici un tableau conforme à des idées traditionnelles. Il en est de même de l'architecture de la ville sainte, telle que la présente notre tableau. Au milieu s'élève l'église cathédrale avec ses coupoles, son toit en terrasse et ses constructions adossées; elle a beaucoup de ressemblance avec le grand édifice de même genre, élevé sur l'emplacement du saint sépulcre et sur le Golgotha dans la Jérusalem chrétienne, et tout ici annonce que l'artiste flamand a voulu, se fondant sur la tradition, nous donner une imitation fidèle de l'architecture de Jérusalem pendant l'époque chrétienne. Ce n'est pas ici le lieu pour examiner quelle part prit Memling à l'exécution des célèbres miniatures du livre de la Bibliothèque de Vienne, connu sous le nom d'Histoire du Royaume de Jérusalem; il appert pourtant que les peintres des Pays-Bas, à l'époque en question, aimait à rappeler dans leurs compositions le souvenir des monuments de Jérusalem sous ses rois chrétiens. Notre tableau même ne semble-t-il pas nous représenter dans la marche des rois vers Jérusalem et Bethléem un épisode historique de cette époque où princes et chevaliers, suivis de brillants cortèges, accouraient dans la lointaine Palestiue pour y fonder le royaume chrétien!

L'agencement des principales représentations du tableau offre les divisions suivantes: Naissance du Christ, Adoration des Mages de l'Orient, Résurrection, Descente du St.-Esprit. Ces quatre scènes occupent le premier plan; les évènements qui leur servent de préparation ou qui s'y rapportent, sont relégués au milieu ou vers le fond du tableau. Un paysage fleuri qu'animent des collines, des chemins, des rivières, des montagnes et des lacs, la Jérusalem chrétienne au milieu, voilà le théâtre où se développent toutes ces représentations d'une exécution soignée jusque dans les plus petits détails.

Tableau XXIX. La Naissance du Christ et l'Adoration des bergers sont précédées du message de l'ange auprès de ces derniers. Le commencement est marqué par l'Annonciation. Cette dernière scène se passe dans un édifice ouvert d'architecture romane, style ici dominant, n'y ayant de formes gothiques que dans les accessoires, ce qui, soit dit en passant, réduit à néant la supposition que dans les parties architectoniques de leurs compositions, Hubert van Eyck s'est servi du

style roman, Rogier de l'ancien gothique et Memling du nouveau gothique. La même invention qui a présidé ici à la composition de l'Adoration du Christ, se retrouve dans quantité de tableaux allemands qui la reproduisent presque sans modification. Outre St.-Joseph qui de la main choie sa chandelle, il y a encore à part l'humilité de la sainte Vierge et la présence des anges en adoration. La joie et l'émotion de Marie, les hommages enfantins des bergers, l'étonnement des anges sont toutes expressions rendues avec la plus grande grâce.

La seconde scène principale de notre tableau où Memling représente l'adoration des trois rois, diffère, par la composition, du petit autel en trois parties décrit ci-dessus. Ici le plus vieux des rois baise en s'agenouillant la petite main de l'enfant et Marie fixe sur son divin fils des regards pleins de félicité. Les deux autres rois, avec leur suite, s'avancent des deux côtés de la maison pour venir saluer le Sauveur du monde, chacun portant son offrande dans la main droite. Un peu de côté se voit un valet qui abreuve ses chevaux. Telle est la représentation du milieu. Dans le fond, on aperçoit ces rois dans l'intérieur du palais d'Hérode. Debout devant celui-ci, ils s'informent où ils pourront trouver le roi nouveau-né des juifs, son étoile s'étant arrêtée au-dessus de Jérusalem; puis ils prennent congé d'Hérode et se dirigent vers Bethléem. De l'autre côté, on peut suivre des yeux leur retour jusqu'aux bords lointains de la mer où les attendent deux magnifiques navires pour les transporter dans leur patrie. Tandis que l'embarquement dure encore pour l'un, l'autre quitte la côte à pleines voiles. Non loin de la représentation de la naissance, on aperçoit le massacre des Innocents à Bethléem et à gauche d'ici, derrière les montagnes rocheuses, la sainte Vierge assise avec l'enfant sous un palmier qui ploie ses rameaux au-dessus de leurs têtes; près de là, St.-Joseph est occupé à puiser de l'eau. Il y a sur la fuite en Egypte une vieille légende qui raconte que Marie fatiguée se reposa sous un palmier et souhaita avoir de ses fruits; qu'à la parole de Jésus l'arbre avait ployé ses branches jusqu'à la portée de Marie et que tous purent jouir de ses fruits; que le Sauveur fit en même temps jaillir une source pour Joseph qui, inquiet, cherchait partout de l'eau, et que la Sainte-Famille s'y rafraîchit, ainsi que les bêtes de somme qui haletaient de soif. La troisième grande représentation nous montre le Sauveur ressuscité, tenant la bannière victorieuse d'une main et levant l'autre pour bénir; on voit le tombeau ouvert et les gardes endormis. Ainsi tombe d'elle-même devant notre tableau l'assertion accréditée que, depuis le 12e siècle où des doutes avaient surgi à cet égard, les gardes étaient représentés éveillés sur tous les tableaux du moyen-âge, et il n'est pas besoin d'ajouter que précisément les plus anciens tableaux de la Résurrection représentent les gardes à l'état de veille. Au fond, dans l'étroite vallée, le Christ apparaît après sa résurrection à Madeleine agenouillée devant lui, tandis que de côté deux femmes s'avancent pour visiter le tombeau. Vers le milieu on distingue deux disciples sur le chemin d'Emmaüs, accompagnés du Seigneur. Dans l'appartement ouvert, les disciples le reconnaissent à la fraction du pain. Plus loin, il se fait connaître à ses disciples sur le bord de la mer. Sur une hauteur avoisinante, les apôtres sont plongés dans l'adoration; leur admiration est à son comble, car le Sauveur s'élève vers le ciel au-dessus de leurs têtes.

Tableau XXVIII

La série de ces grandes scènes est close par l'excellent tableau de la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres. En voici la parfaite ordonnance: au milieu se voit la sainte Vierge en prières. A l'entrée de cette salle ouverte du cénacle est agenouillée la donatrice, ses armoiries à côté d'elle. Au-dessus de la représentation de ce sujet on voit l'évènement qui précéda, c'est-à-dire l'apparition du Christ ressuscité à Marie qui prie et enfin la mort de cette dernière au milieu des apôtres et sa réception dans le ciel. Il sera plus tard parlé plus au long de ce sujet si aimé de l'ancien art allemand qui le traita avec une si grande originalité. Faisons seulement observer pour le moment que la composition présente de Memling forme la transition qui amena le sujet de l'assomption, traité dans la suite avec tant de prédilection.

Tableau XXX.

Telle est, y compris les principaux épisodes, l'épopée chrétienne que le pinceau de notre maître de l'art a su exécuter avec l'admirable perfection que nous venons de voir, et où

malgré les détails du récit nulle part n'a été négligée la poésie de l'ensemble. Chaque scène a son animation, chacun paraît n'être là que pour soi, et néanmoins la sentiment de joie et de et de bonheur qui a inspiré l'artiste, nous frappe partout et nous oblige à reconnaître dans sa composition une oeuvre d'ensemble d'une beauté impérissable.

## La peinture flamande après Memling jusqu'à sa décadence.

Ecole de Memling et ses contemporains.

Aucun élève de Rogier n'a exercé dans les Pays-Bas une plus grande influence que Memling. Quoique Rogier le Jeune, fidèle imitateur du style de son illustre père, ait tiré de la Passion des tableaux saisissants et que Goswin van der Weyde, en 1536, ait peint pour l'église de Congerloo la Mort de Marie, digne et belle composition d'une exécution qui rappelle les premiers élèves de van Eyck, Memling reste par sa nombreuse école le soutien et la gloire de l'art flamand jusque bien avant dans la première moitié du XVI[e] siècle. Les maîtres contemporains trahissent dans leurs oeuvres tantôt l'influence directe de Memling, tantôt l'imitation fidèle de Rogier, sans atteindre à la perfection de l'un ni de l'autre. Les tableaux de Francfort, attribués à un certain Jean de Flandre, qui représentent des scènes de la vie de St.-Jean-Baptiste et ceux de Berlin*) du même contenu rappellent beaucoup plus la manière de Rogier que celle de Memling. On peut en dire autant du petit tableau de notre Collection qui représente la Vierge avec l'enfant: Celui-ci étend sa petite main vers une fleur que lui présente avec respect un ange à la chevelure blonde. La madone est assise en prières sous un baldaquin d'un élégant travail en style gothique des derniers temps. La vue perce à travers les colonnettes sur une belle place ornée d'une fontaine gothique; on aperçoit encore dans le fond des murailles, des maisons, des chemins, une rivière avec un pont, le tout est terminé par des collines boisées. La grâcieuse amabilité de l'enfant et de l'ange, l'heureuse ordonnance du paysage et de l'architecture sont de charmantes réminiscences de Memling, mais le ton froid du coloris dans l'ensemble et surtout le bleu et le rouge du vêtement de Marie, l'incarnat et enfin le blanc et le bleu de la robe de l'ange ont fait attribuer cette charmante petite oeuvre à un élève qui s'inspira de Jean van Eyck dans sa représentation favorite de la Madone, tout en imitant heureusement nos deux maîtres ci-dessus. Un maître dont la ressemblance avec Memling est encore plus frappante, c'est l'excellent miniaturiste Gérard Hosebout, auteur de la plupart des miniatures du célèbre bréviaire Grimani de St.-Marc de Venise. C'est à l'une de celles-ci qu'il faut rapporter la composition de l'Adoration des mages**) qui se trouve sous le No 45 dans la première salle de la Pinakothèque de Munich. Une pareille imitation se reproduit encore dans le charmant petit tableau No 46 (cabinets) qui représente la Sainte-Vierge avec l'Enfant dans un jardin et entourée d'anges qui font de la musique. Jean Mostaert de Harlem appartient à la même tendance; il attache surtout par la beauté des traits et l'expression de piété de ses figures de femmes. Ces derniers ouvrages, ainsi que ceux qui ont été cités plus haut, reproduisent tous plus ou moins les qualités générales de l'école de Memling. Il y a partout manque d'énergie dans l'expression, et de variété dans les caractères, qualités que Rogier possédait à un si haut degré. Les têtes de femmes, malgré la beauté des traits et la douceur de l'expression, ont toutes une certaine uniformité, et d'ordinaire une teinte de mélancolie dans les physionomies y tient lieu de profondeur. Le ton général du coloris est plus clair et plus froid, la carnation en est souvent un peu violette. Par contre, la perspective aérienne est parfaite et l'exécution des paysages du fond, extrêmement soignée. Ici appartiennent les deux petits tableaux de notre Collection qui traitent le même sujet, le Repos pendant la fuite en Egypte.

Tableau XXXII.

Le premier où domine une grande chaleur de coloris, nous représente la Vierge avec cette douce physionomie et cette légère expression de mélancolie qui, comme nous venons

*) Viennent de la galerie de La Haye.
**) Il en existe une gravure par Hess

de le dire, caractérise les ouvrages de cette époque. L'enfant aux traits pleins de noblesse paraît apercevoir dans sa vivacité quelque chose qui lui fait plaisir. Un riche paysage, rempli de montagnes rocheuses fantastiques, se développe à l'arrière-fond. Dans le lointain on voit St.-Joseph qui s'efforce d'abattre des fruits avec son bâton, conformément à la légende déjà mentionnée qui raconte: Marie, épuisée par l'ardeur du soleil au milieu du désert, voyant un arbre, dit à Joseph: »reposons un peu à l'ombre de cet arbre.« Marie s'assit à terre et, levant les yeux vers la cime, elle la vit chargée de fruits. Si c'était possible, dit-elle à Joseph, je goûterais bien volontiers de ces fruits. Et Joseph réplique: »ton désir m'étonne, car tu vois bien à quelle hauteur s'élèvent les branches de ce palmier. Quant à moi, je suis plus en peine de trouver de l'eau, nos outres sont vides et je ne vois guère comment les remplir et étancher notre soif. L'enfant Jésus, riant dans les bras de Marie, dit au palmier: »palmier, abaisse tes branches jusqu'à terre et rafraîchis de tes fruits les lèvres de ma mère.« Et voilà qu'aussitôt le palmier ploie sa cime jusqu'à portée de Marie, et tous mangèrent de ses fruits. Et le palmier resta courbé, attendant pour se redresser l'ordre de celui qui lui avait commandé de se ployer. »Palmier, dit alors Jésus, redresse-toi et sois le compagnon de mes arbres dans le paradis de mon père. Que la source, cachée dans la terre, jaillisse de tes racines pour nous désaltérer.« Aussitôt le palmier se redresse et de ses racines découle une eau limpide, fraîche et délicieuse. Ravis à cet aspect, tous burent de cette eau en élevant à Dieu leurs actions de grâces. Les bêtes de sommes furent aussi abreuvées. Puis ils se remettent en marche. A quelque distance de l'arbre, Jésus, se retournant; »palmier, dit-il, je vais ordonner à mes anges de venir prendre une de tes branches pour la planter dans le paradis de mon père. Et en signe de la grâce que je t'accorde, on dira de tous ceux qui auront victorieusement combattu pour la foi, qu'ils ont remporté la palme de la victoire.« Comme il parlait ainsi, un ange descend sur le palmier, en casse une branche et s'envole au Ciel. A l'instar de Memling dans son tableau des Sept allégresses de Marie, la plupart des grands peintres italiens se sont tenus à cette tradition qui date des premiers temps, et qui est d'une nécessité absolue pour l'intelligence des tableaux du moyen-âge*). Les deux tableaux précédents en offrent aussi une réminiscence.

L'autre petit tableau, représentant le même sujet, est d'une exécution moins délicate et d'un ton plus froid. Il provient d'une autre main, mais qui attachait également une grande importance au paysage. Ici Joseph semble ramasser des fruits sous l'arbre qui se ploie presque jusqu'à terre. A côté de cette principale scène, on voit aussi jaillir une source du rocher. A l'exemple des maîtres de ces deux tableaux, les artistes hollandais attachaient la plus grande importance à la beauté des paysages dans leurs tableaux et Albert van Ouwater peut être regardé comme le fondateur de cette école. On vante également la perfection du paysage chez le père de Dierich Stuerbout et les tableaux de Geertgen, élève d'Ouwater, à St.-Jean de Harlem, lesquels se trouvent dans la Galerie de Vienne et datent de 1460 à 1470, manifestent pareillement la même tendance. Le paysage y est traité avec le plus grand soin, tandis que les figures y ont, relativement aux paysages, des proportions moindres que celles de la plupart des tableaux des élèves des van Eyck. Joachim Patenier, né à Dinant vers 1490, rapetisse encore les figures au milieu des paysages, au point que ceux-ci en paraissent le sujet dominant. On peut voir en lui le fondateur du paysage dans les Pays-Bas. Tableau XXXIII.

C'est ainsi que dans le tableau de notre Collection, à lui attribué, il choisit, pour cultiver le paysage, objet de sa prédilection, l'événement évangélique le plus propre à son but, la tentation de Notre-Seigneur par Satan dans le désert. Les figures y sont négligées: la position des pieds du Christ, par ex., est manquée et aussi peu naturelle que les doigts de la main gauche; enfin, l'expression du visage est presque nulle. L'architecture sans style est un composé de moyen-âge et de renaissance. Enfin Herri de Blès offre souvent un pêle-mêle d'accessoires à la place de l'action proprement dite, souvent difficile à démêler dans la foule Tableau XXXIV.

*) Qu'on nous permette de citer ici l'excellent travail d'Ed. Kolloff: »Cycle des traditions évangéliques« dans le Manuel historique de Raumer 1860, p. 279.

des hors-d'oeuvre et aussi froide que sa couleur. Cette profonde décadence de la peinture fut amenée par un contemporain de Patenier, Lucas van Leyden qui, malgré le maniéré et l'afféterie de ses motifs, la fadeur de l'expression, la laideur des physionomies, la raideur des draperies, et très-souvent l'absence de tout style dans ses compositions, a joui d'une certaine réputation parmi ses contemporains et exercé sur eux une certaine influence à cause de l'originalité de ses idées et du beau travail de ses oeuvres. L'époque d'alors aimait les sujets religieux traités à la manière du peintre de genre; elle les voyait avec plaisir se traîner rabaissés dans la plus triviale réalité. Ce mauvais goût était tellement répandu que même Quentin Messis d'Anvers, d'ailleurs si fidèle à la bonne tradition, ne put se dégager tout-à-fait de cette pernicieuse influence, comme l'atteste son tableau d'autel à la cathédrale d'Anvers où se trouvent réunis ses qualités et ses défauts. Si, au jugement fort compétent de Waagen, on ne peut trop admirer d'un côté dans ses têtes les nuances variées de la douleur résignée, la belle ordonnance de l'ensemble et la grande perfection des détails, on regrette d'autre part de trouver sur l'un des volets une trivialité rebutante qui doit servir à caractériser les bourreaux, trivialité d'autant plus regrettable qu'elle forme un contraste criant avec l'élévation des sentiments exprimés dans le tableau du milieu, la Descente de croix. Contrairement à la tendance, suivie surtout par les peintres hollandais, de soigner avant tout le paysage et les hors-d'oeuvre, Q. Messis s'applique à bien établir les caractères des diverses personnalités et, dans les sujets sacrés, de le faire autant que possible avec cette profondeur et cette verve exigée depuis Hubert. Chez lui le paysage et les accessoires ne jouent qu'un rôle secondaire, la figure seule occupe son attention. C'est pourquoi il aime à la représenter en grandeur naturelle approximative ou réelle. L'importance de cet artiste est d'autant plus grande que c'est justement de son temps que l'école de Flandre commence à s'altérer, et que des maîtres de renom vont en Italie chercher la perfection auprès des coryphées de la peinture alors florissante dans ce pays et n'en rapportent que du maniéré et une imitation sans âme. Aussi, pour bien juger des oeuvres des artistes de cette époque, faut-il s'attacher à reconnaître, s'ils sont restés fidèles aux méthodes traditionnelles ou s'ils suivent la manière italienne. Un des plus considérables peintres de ce temps-là, c'est Jean Gossaert, surnommé J. de Mabuse. Jusqu'à son voyage d'Italie, arrivé vers 1513, il resta attaché à l'ancienne manière de son pays et puis il tomba dans la pure imitation des Italiens.

Tableau XXXV. Nous citons pour exemple de la première manière de Mabuse St.-Michel et son client, oeuvre qui renferme toute l'habileté de Mabuse dans le dessin, le coloris et le parfait travail de toutes ses parties. Ici déjà les proportions et l'expression des figures semblent leur assigner la première place; leur entourage est légèrement indiqué et le paysage fantastique n'est là que pour servir de fond à la scène principale. La croix d'un travail magnifique, avec l'étendard flottant, est encore en style gothique, tandis que toutes les pièces de l'armure sont parfaitement exécutées en style renaissance. La douce expression du visage de l'ange va admirablement bien à la vigueur du combattant céleste, assuré du triomphe sur Satan qui, dans son impuissance, rugit à ses pieds. Au contraire, le client est à genoux, ne donnant signe de sentiment.

Tableau XXXVI. L'autre tableau attribué à cet artiste porte, au contraire, toutes les marques du caractère italien, et suffit à établir la différence qui distingue les productions de ce maître. Les parties architectoniques sont en style renaissance et la Sainte-Famille s'y trouve comme encadrée; les têtes sont dénuées d'expression, les attitudes affectées et le coloris manque de cette chaleur qui le distinguait dans le tableau précédent. Tant cet artiste, d'ailleurs bien doué, perdait de ses bonnes qualités. D'autres tableaux de même genre nous le montre à un degré de décadence plus profond encore. Cette remarquable altération du style flamand dans la période en question se manifeste encore d'un côté dans la tristesse exprimée par les figures
Tableau XXXVII. de la Descente de croix avec la Mise au tombeau dans le fond, expression qui rappelle la
Tableau XXXVIII. bonne tradition; cette altération s'observe d'autre part dans la Prédication de St.-Norbert. Ce dernier tableau, la Prédication, est attribué à un contemporain de Mabuse, Bernard d'Orley.

Quoique la manière soit dans le goût italien d'alors, comme l'attestent l'architecture et la figure de la femme assise sur le devant, il reste supérieur dans le coloris, l'exécution et la composition aux ouvrages de même genre de Mabuse. Les réminiscences des beaux temps de l'art flamand y sont encore si nombreuses qu'on ne peut lui refuser une place dans l'époque de transition dont s'agit, mais difficilement sous le nom indiqué.

Le groupement, le geste de l'évêque, occupé à résumer son argumentation contre l'hérésiarque, la tenue de ce dernier et de son entourage, la vigueur du coloris, et en vue, dans le fond, un autre évènement, relatif au sujet principal, tout concourt à rapprocher cette oeuvre du caractère flamand, malgré la manière italienne de quelques parties. C'est encore sur ce point que les ouvrages suivants de maîtres contemporains s'accordent avec celui qui vient d'être décrit, quoique pour l'exécution ils ne soient pas sur la même ligne. Ils datent Tableau XXXIX
de la même période, et portent tous l'empreinte bien marquée de l'école flamande. Tels sont le Crucifiement, au pied de la croix Marie, Jean et Madeleine, un autre tableau sur le même sujet, si riche en figures et en scènes accessoires, puis les deux grands tableaux de volets: l'empereur Henri et Ste.-Hélène, dont le premier est attribué à Jean Schoorel et le second au Tableaux XL, XLI et XLII.
maître de ce dernier, J. Mabuse, mais à tort, car il est plutôt de Martin Hemskerk (Martin ou Zeen) élève de Schoorel. Ce n'est partout qu'afféterie dans l'expression de la douleur; la froideur ou l'indifférence doit tenir lieu des autres sentiments; il y a charge dans la composition; le coloris terne est sans vigueur, tous défauts qui annoncent la fin d'une période, la décadence de l'art marquée par l'arbitraire et l'absence de tout style. Cependant si l'on compare à ces oeuvres, surtout aux excellents tableaux de volets un ouvrage quelconque d'Hemkerk à la manière italienne, on ne peut refuser à ces premières le mérite d'être des ouvrages importants de l'art. Lui, ainsi que ses contemporains précités, puis Lambert Sustermann et François Floris se donnèrent entièrement à l'école italienne et propagèrent ce défaut de goût et d'esprit, auquel seules purent résister des natures fortes, telles que Martin de Bos et quelquefois aussi Michel Coxcyen, élève de van Orley.

Ce dernier, ainsi que son maître, cherche avant tout l'imitation de Raphaël, et sur ce point il montre souvent beaucoup de goût; il manque d'ordinaire de profondeur et de vigueur dans l'expression, mais par contre ses têtes trahissent le vif sentiment qu'il a de la beauté. Ses deux tableaux, Ste.-Catherine et Ste.-Barbe, attestent son succès dans l'ordonnance Tableaux XLIII et XLIV.
et l'expression, la première, si pleine de goût, la seconde, remplie de douceur et de grâce. Peints à la manière italienne, ces deux ouvrages ne laissent pas de réfléchir dans leur ensemble le goût national. La tour, attribut de Ste.-Barbe, sert ici à remplir le fond, mais seulement comme accessoire; les figures restent la chose principale.

C'est ici le lieu de jeter un coup d'oeil rétrospectif sur l'origine et les développements de l'Ecole flamande.

Les principes élémentaires et fondamentaux de Hubert van Eyck se résument dès le commencement dans l'idée profondément chrétienne dont il est pénétré. Ces principes, tels que la caractéristique, le paysage, la manière de traiter les hors-d'oeuvre, servent dans la suite de règle spéciale et exclusive. De là émanent deux tendances principales. Il y a d'une part dans l'école hollandaise la manière de traiter le paysage et les accessoires et d'autre part dans l'Ecole flamande les efforts qui furent faits pour atteindre dans les figures la perfection des formes, efforts qui réussirent dès les premières vingt-cinq années du XVI[e] siècle. Si de la première de ces tendances il sortit la peinture de paysage et de genre, la seconde amena le goût italien qui visait à la plus grande perfection de la figure humaine et introduisait dans la peinture l'ordonnance de la statuaire. La hauteur, atteinte par l'art italien sous Léonard de Vinci, Francia et enfin sous Raphaël, attira l'attention des artistes. Les maîtres flamands allèrent chercher à l'étranger ce qu'ils se refusaient à voir au milieu d'eux. Les élèves de Memling seuls, puis Goswin et Quentin Messis, restèrent attachés pour le fonds à l'école traditionnelle. Nous connaissons par quelques traits les succès de cette école. Mais le coryphée de la peinture moderne, au nord, P. Paul Rubens, s'éleva de ces bas-fonds à la hauteur d'un

art créateur. Le contemplateur de ses grandes oeuvres ne sait souvent ce qu'il y doit le plus admirer, tant l'invention en est élevée, la composition, heureuse dans le groupement des figures autant que dans l'utilisation des espaces. Quels effets de lumière aussi hardis que réussis! Que les situations sont vivement saisies, l'expression variée! Quelle grâce de formes, quelles nuances de couleurs! Quelle vigueur et quelle profondeur! Rubens a une verve de pinceau qui n'est qu'à lui; ses tableaux sont comme inondés de figures, et il n'est satisfait que du suprême degré de création et de perfection. Sur quelque partie que s'arrête la contemplation la plus attentive, elle sera entraînée dans l'infini et tombera sous le charme d'une oeuvre éternelle.

# DEUXIEME ÉCOLE DE COLOGNE.

**(1463—1530.)**

Après avoir considéré les développements de l'art flamand dans sa patrie même, il nous reste à examiner les changements et réformes dont il a été l'occasion et la cause à Cologne et dans les environs. Ces changements ne consistent pas seulement en d'autres moyens techniques, tels que l'emploi de l'huile dans la peinture, mais ils se manifestent aussi dans l'application de détails propres à l'art flamand et fondés, pour ainsi dire, sur sa nature. Ce n'est que bien tard que se fit à Cologne la réforme totale de l'art, les maîtres ici restant invariablement attachés à leurs traditions et suivant l'ordonnance de leurs devanciers. Or, cette ordonnance traditionnelle de l'ancienne école de Cologne était celle de l'ancienne époque chétienne, celle qui en Italie resta essentiellement nationale, et elle consiste à faire des figures la chose principale d'un tableau, le fond ou l'encadrement restant une surface monotone, ornée seulement d'or ou de couleurs. Les figures, pareilles à des statues, ressortent plus ou moins de ce fond uni et même, comme cela arrive dans la peinture italienne, elles conservent encore leur position isolée, quand un fond à paysage prend la place de l'ancien fond d'or. C'est ainsi qu'on trouve, à cette époque de l'Ecole de Cologne, des tableaux à fond d'or ou de tapisserie dans le cas même où le voisinage de la scène sacrée représente déjà un paysage. Enfin les principales figures apparaissent sur un fond naturel, soit paysage ou architecture et forment un tout harmonique comme dans les oeuvres flamandes. La répartition symétrique des figures se trouve néanmoins maintenue chez quelques-uns jusqu'à la fin de cette période. La peinture traditionnelle, pratiquée jusqu'alors à Cologne, se manifeste encore clairement dans la conformation gracieuse des figures de femmes, surtout dans le tendre rose de l'incarnat, dans les efforts faits pour bien caractériser les figures d'hommes et enfin dans l'expression de la sainteté. De même que dans le tableau de la cathédrale, on y trouve traités avec soin tous les accessoires, tels que parure, ustensiles, architecture et paysage. Ici l'imitation vise à la plus grande fidélité possible. Enfin, la perfection est portée sous ce rapport à un tel degré que tous les détails disparaissent comme tels pour ne plus former que les parties constituantes et essentielles d'un tout. Ce point culminant est atteint dans le tableau de la Mort de Marie de notre Collection.

Les tableaux qui vont être immédiatement examinés peuvent servir d'explication préliminaire à celui-ci. Le plus ancien représentant de cette école est le Maître de la Passion Lyversberg, ainsi nommé de son principal ouvrage, propriété de Mr. Lyversberg de Cologne.

Le Maître de la Passion Lyversberg

Il travailla dans les années 1460—1480, comme le prouvent quelques-uns des ouvrages qui portent ces dates. Les tableaux de la Galerie Boisserée, marqués de ce cachet, doivent donc

être attribués à ce même maître. La plupart présentent l'ancien fond d'or, sans pour cela exclure le paysage ou l'architecture.

Le premier de ces tableaux représente, conformément à la légende, la Première visite Tableau XLV.
de Marie au temple. Joachim et Anne avaient demandé pour leur fille Marie sa réception parmi les vierges du temple, appelées à chanter nuit et jour les louanges du Seigneur. Marie, ayant donc été conduite devant le temple, monta rapidement les quinze marches du péristyle, chacune d'une demi-aune de haut, sans se retourner et redemander ses parents, comme d'ordinaire font les enfants. Aucune scène de la jeunesse de la Vierge n'a été, comme celle-ci, l'objet de prédilection de l'Ecole de Cologne. A côté de ce tableau vient se ranger le Mariage de Marie Tableau XLVI.
avec St.-Joseph. Ici aussi les témoins sont placés symétriquement, les hommes du côté de Joseph, les femmes du côté de Marie. Le grand-prêtre tient le milieu. Tous les traits de la vieille légende, reproduits encore par Raphaël, ne se retrouvent pas employés ici. Il était comme écrit sur le visage du grande-prêtre qu'il allait confier la Sainte Vierge à la garde de cet homme dans les mains de qui le bâton fleurirait. La légende ajoute qu'ensuite une colombe viendrait se reposer dessus. Après que le grand-prêtre eut remis aux hommes de la tribu de Juda les bâtons conservés dans le sanctuaire, le bâton seul de Joseph lui fleurit dans la main et une colombe vint s'y reposer. Les assistants furent frappés d'étonnement et quelques-uns brisèrent de dépit leur bâton. L'Annonciation est représentée en la manière déjà dépeinte, à la Tableau XLVII.
seule différence qu'on voit ici planer au-dessus du rideau d'or de petits anges à l'air joyeux, les vêtements bleu-foncé, le tout conforme au type de la vieille école de Cologne. Le magnifique manteau du messager divin laisse voir sur le capuchon la représentation de l'Adoration des mages du travail le plus fin, à l'instar des habits pontificaux de l'époque, ornés de broderies d'après les dessins des plus grands maîtres. C'est de la même manière qu'on vit la peinture flamande amener un changement dans la décoration des ornements d'église, comme le prouve le fameux ornement (de la toison) conservé à Vienne, ouvrage des plus admirables de l'art flamand.

L'Accueil de Marie au ciel est dans le même genre tant pour l'idée que pour la Tableau XLVIII.
forme. Un Sarcophage gothique ouvert est entouré des apôtres qui élèvent leurs regards vers le ciel où le Christ accueille la Sainte Vierge, au milieu d'anges semblables à ceux du tableau de l'Annonciation. Les figures d'hommes sont moins bien réussies dans le tableau, connu sous le nom d'Ecole de St.-Jean l'évangéliste, qui tient surtout de la manière flamande. Ce qui Tableau XLIX.
surtout rappelle celle-ci, c'est la partie architectonique et la perspective sur la ville qui servent d'encadrement au sujet du tableau. Jean qu'entoure encore la grande auréole traditionnelle enseigne assis devant l'autel. Cette scène a rapport à la vie active de cet apôtre à Ephèse dans sa vieillesse. Dans ses derniers jours, ses disciples le portaient à l'église où il ne faisait plus que répéter cette exhortation: mes petits enfants, aimez-vous les uns les autres. Ainsi raconte la légende. Mais ici le saint apôtre paraît résumer son enseignement en termes assez sévères. Ses disciples, placés sur deux rangs, fixent sur lui toute leur attention qui, selon la diversité des caractères, s'exprime différemment, mais d'une manière toujours vive et décidée. Le plus spirituel de tous, c'est celui qui, tenant son livre sur les genoux et cessant d'écrire, a les regards fixés sur l'apôtre. Au-dessus de l'autel, on aperçoit un tableau, le Christ entre St.-Paul et Madeleine au milieu d'un paysage montueux; dessous, un tombeau ouvert dans lequel se trouvent des pains ou des monnaies. Or, voici à cet égard ce que raconte la légende de St.-Jean: il s'est couché lui-même dans son tombeau préparé d'avance et ne s'est plus réveillé. Les dernières volontés de l'apôtre portaient que le tombeau serait fermé et quelques jours plus tard ouvert, mais le cadavre n'y était plus. Telle est peut-être l'explication du tombeau. Quant aux pièces rondes qui ressemblent à des pains, ou à des pièces de monnaie, elles restent inexpliquées, à moins qu'on ne préfère substituer à l'idée de tombeau celle de trésor de l'Eglise ouvert aux pauvres. Ce tableau offre l'exemple d'un fond architectonique d'un parfait ensemble, tandis que le suivant présente un paysage étendu comme pour servir de relief au sujet sacré qu'il nous montre. Le Sauveur ressuscité, l'étendard victorieux à la main, apparaît dans le Tableau L.

Jardin du Saint-Sépulcre à Madeleine agenouillée devant lui. Celle-ci, par toute sa figure, la forme et la douce expression de son visage, vous rappelle aussitôt la vieille école de Cologne, tandis que le paysage et en partie la draperie annoncent la nouvelle tendance. Si le maître de ce tableau ne peut être comparé à celui du tableau précédent, il sert à nous faire mieux connaître cette époque de transition de la première école de Cologne jusqu' aux temps où celle-ci s'appropria des éléments de la peinture flamande. D'une plus grande importance sont
Tableaux LI—LIV. les quatre tableaux, formant autrefois un grand autel, qui représentent sur fond d'or chacun trois apôtres et Jean-Baptiste, groupede grandeur sémi-naturelle. Ils comptent parmi les meilleurs ouvrages du maître de la Passion de Lyversberg. Les figures ressortent ici du fond d'or avec plus de vie et de vérité, quoique toujours dans l'ancienne juxtaposition. Les têtes, souvent mieux réussies, offrent toujours le même perfectionnement que celles de l'Ecole de l'apôtre Jean. Ici l'architecture gothique ne sert que d'encadrement, le fond n'étant ni du paysage ni de l'ar-
Tableaux LV et LVI. chitecture. Mais celle-ci se retrouve dans les deux tableaux de St.-Antoine et de St.-Jacques. Si l'on compare ces deux derniers et les précédents à ceux de la première école de Cologne, le progrès qui s'est fait, ne peut être nié sous le rapport surtout des visages d'hommes, tels que, p. ex., nous les offrent les tableaux d'autel de Heisterbach. Les vilains nez bulbiformes et les physionomies monotones ont fait place à des formes plus animées et la grâce qu'on ne trouvait que dans les têtes de femmes, commence à ennoblir aussi les visages d'hommes. Ces deux sortes de progrès se manifestent dans le tableau L. de l'Apparition du Christ ressuscité. Celui-ci n'est pas encore exempt des défauts indiqués dans la forme du visage, mais la Madeleine reproduit tous les perfectionnements opérés jusqu' alors. Enfin si, à côté du Sauveur
Tableau LVII ressuscité, on place notre tableau suivant, la différence n'en deviendra que plus frappante. Le Christ avec l'étendard flottant, ses stigmates et la main droite levée, debout sur un gazon fleuri, sans entourage vivant, représente également le vainqueur de la mort. Le fond d'or et l'encadrement architectonique relèvent la digne impression que font les nobles formes de la figure entière. On voit déjà dominer ici autant d'assurance que de pureté dans la formation du visage et de tout le corps, dans la draperie et les accessoires; le modelé est d'une vigueur qui rappelle les Maîtres flamands dont l'influence est ici patente. Quentin Messis devient dans la suite d'une telle importance pour la peinture de Cologne que bien des travaux dans ce dernier genre lui ont été autrefois attribués. Aussi rien de plus clair ni de mieux établi que les rapports de ressemblance et d'affinité de Quentin avec l'école de Cologne de cette époque. Cette dernière, comme celui-là, s'attache principalement à perfectionner la figure humaine et à lui donner dans les tableaux la place privilégiée qu'elle mérite. Chez l'un et chez l'autre, la perspective aérienne perfectionnée est d'un ton bleuâtre qui représente à merveille les lointains. C'est ainsi que,
Tableaux LVIII et LIX. dans les deux tableaux qui représentent les saints Bartholomée, les deux Jean, et les saintes Barbe, Christine et Madeleine, un maître inconnu a su donner le plus grand relief à ces figures qui sont juxtaposées et de l'air le plus grave. Ces tableaux en eux-mêmes assez peu importants
Tableaux LX, LXI, LXII. servent en quelque sorte de transition pour nous amener au maître des trois grands tableaux d'autels, qui a été nommé dans ces temps derniers, mais sans fondement, Christophe de Cologne. Jusqu' à constation bien établie de son nom, désignons-le plutôt sous le nom de Maître du St.-Bartholomée, d'après son principal ouvrage expliqué ci-après. Ce tableau qui forme le milieu, représente l'apôtre Bartholomée avec les saintes Cécile et Agnès; les tableaux de côté offrent l'un Jean l'évangéliste; l'autre, St.-Jacques le jeune et Ste.-Christine. On remarque au premier coup d'oeil l'ordonnance propre à la Statuaire. L'usage ancien, si cher aux maîtres de Cologne, de tendre derrière les figures une tapisserie richement façonnée sur laquelle les Saints ressortent comme des statues, est également conservé ici, et ce n'est que dans l'arrière-fond qu'on voit apparaître le paysage d'un ton bleuâtre. La plus grande force de ce maître gît dans le parfait modelé de toutes les parties et dans une exécution soignée. La draperie de magnifiques étoffes est traitée avec grand soin, mais elle n'en est pas moins encore anguleuse et lourde. La même recherche ou la même afféterie se retrouve encore dans l'attitude du corps et de la tête, dans la position des doigts osseux qui ont si mauvaise grâce à saisir les objets et enfin dans les traits

si petits, si mesquins du visage. Ces tableaux, exécutés vers l'an 1505, ainsi que ses autres ouvrages, montrent d'une manière évidente que ce maître a travaillé sous l'influence de Quentin Messis. On peut en dire autant d'un autre peintre également inconnu qui a travaillé à Cologne vers la même époque. Il fit, au témoignage de ses oeuvres, ses premières études chez un successeur du Maître de la Passion Lyversberg, lequel successeur est désigné sous le nom de Maître de la Ste.-Famille, eu égard à son meillenr ouvrage qui représente ce sujet et qui se trouve au Musée de la ville de Cologne. Pour le coloris et le faire du paysage, il s'attacha surtout à l'imitation de Messis, et d'un voyage qu'il fit plus tard en Italie il rapporta une certaine prédilection pour l'ancien style Renaissance qu'il appliquait à l'architecture d'églises. L'histoire ne nous a pas non plus transmis son nom. Son tableau en trois parties dont celle Tableau LXIII. du milieu représente la Mort de Marie, fut composé sur commande du Changeur impérial Hackney de Cologne pour l'église de cette ville dédiée à Ste.-Marie du Capitole, ce qui a fait donner au peintre le nom de Maître de la Mort de Marie. La copie de ce tableau, destinée à la chapelle du donateur, porte la date de 1515. En outre, il y a encore des ouvrages de sa main à Francfort, Dresde, Vienne et Naples. Ses tableaux d'une composition intelligente respirent un vif sentiment religieux ; on retrouve dans les têtes de femmes de la pureté d'âme et de la beauté ; dans celles d'hommes, de la vérité. Les formes sont presque toutes trop molles dans les hommes âgés. Il possède, du reste, cet incarnat fleuri des meilleurs peintres de Cologne. L'architecture, les accessoires et le paysage sont, comme dans les tableaux flamands, en parfaite harmonie avec le sujet sacré de la représentation. Un ton de clarté et de sérénité domine en général la perspective aérienne, quoiqu'à un degré moindre dans ses derniers ouvrages. La mort Tableau LXIV. de la Ste.-Vierge est représentée d'après une très-ancienne tradition qui dit que tous les apôtres étaient présents à l'agonie et qu'ils assistèrent tous aux funérailles. Les plus anciennes représentations de ce sujet, soit tableaux, soit ciselures sur ivoire ou sur bois, contiennent un trait caractéristique, omis ici. La légende du V[e] siècle, comme on sait, fait intervenir ici le Christ qui prend dans ses bras l'âme de Marie, séparée de son corps et l'emporte au ciel au milieu de choeurs d'anges. L'art du moyen-âge représentait l'âme sous la figure d'un enfant. C'est cet enfant, échappé de la bouche de Marie mourante, que le Christ est venu recevoir. Selon cette conception, la mort et l'assomption de Marie ne font qu'un. Memling, dans son tableau des Sept-Allégresses (Voir ci-dessus), sépare les deux événements, tout en laissant voir leur intime rapport. Dans le tableau qui nous occupe, à l'instar d'une excellente ciselure du XV[e] siècle dans le Musée national de Munich, la mort est prise ici dans les conditions naturelles et elle se passe au milieu des apôtres qui prient absorbés dans la douleur. Dans une vaste salle dont une fenêtre et un élégant portail en style italien s'ouvrent sur la ville, on voit sous un magnifique lit à baldaquin la Mère du Christ mourante, vraie image de pureté et de paix ; Jean tient éploré dans la main droite un cierge allumé, dont il voit avec inquiétude la lumière s'éteindre, en même temps que le beau teint rose de la mourante est près de passer. Le sommeil qui précède la mort, ne peut être représenté d'une manière plus délicate que dans notre tableau. Tandis que les uns prient, que d'autres vont chercher le bénitier, et que d'autres encore s'occupent à rallumer les charbons dans l'encensoir, St.-Pierre en chape est à genoux pour donner la bénédiction; il représente au pied du lit le prêtre en fonction, le crucifix à la main droite, l'aspersoir dans la main gauche, pour faire les prières de l'église. A côté de lui est une petite table où sont posés un chandelier, un rosaire et un livre ouvert. Près de ce dernier se remarque l'appareil dont on se servait au moyen-âge pour porter le livre à la ceinture. Le petit autel, la niche de la paroi avec le lavabo, le bénitier, la chape, l'encensoir, le crucifix et autres ustensiles d'église sont, ainsi que les parties architectoniques, rendus par le pinceau avec une habileté consommée.

Un tableau latéral représente les saints George et Nicaise avec les donateurs en prière. Tableau LXV. Ceux-ci sont à genoux et en armure complète sur un tapis à leurs armoiries artistement brodées. La vive expression de ces derniers exerce un aussi puissant entraînement que la gravité saisissante de St.-Nicaise dont le regard pénètre dans les profondeurs du coeur humain. En signe

de son martyre, il porte dans la main gauche la partie supérieure de la tête sous la mitre. On sait qu'il eut la moitié de la tête abattue à l'église pendant qu'il chantait, ce qui n'empêcha pas le saint de continuer et de finir son chant. Ici encore l'exécution est parfaite jusque dans les plus petits détails.

Tableau LXVI. L'autre tableau latéral nous montre la mère et la fille à genoux, sous la protection de leurs saintes patronnes, Christine et Gudule. Le paysage en plein soleil est vraîment ravissant. Le plus petit coin n'y respire que paix et délices. Comme ces hommes et ces saints qui la peuplent, la nature porte ici l'empreinte de la pureté et de la félicité. Ce seul tableau suffirait pour montrer à quel degré de perfection la peinture a été élevée à Cologne par ce maître.

Il reproduit déjà toutes les qualités qui distinguent les chefs-d'oeuvre de cette école et dont nous venons de donner un aperçu. Le goût et un sentiment exquis de la grâce et de la pureté de la femme donnent à ses figures de saints et autres un air de modestie et un attrait indicibles. Le tendre incarnat et les jolies mains de la Vierge dans le tableau du milieu offrent aussi un des beaux succès de notre artiste. Le voile blanc et la robe rose de Ste.-Gudule rivalisent avec la réalité, à l'instar des meilleures productions de l'art flamand. Ajoutons encore, pour la curiosité du fait, que le beau costume de Ste.-Christine se porte encore de nos jours sans grands changements dans le pays dit Rabenau.

L'École de Cologne n'aura plus à citer dorénavant d'aussi grand maître que celui-ci. Ses élèves Jean de Mélem et Bartholomée de Bruyn, de Cologne, ne peuvent se maintenir à ce degré de perfection, si excellente que soit l'exécution de quelques-uns de leurs ouvrages, comme l'attestent les tableaux de St.-Henri et de Ste.-Hélène qui partagent tout le mérite de la statue, ainsi que l'excellent portrait de Mélem peint par lui-même. A la fin, on vit aussi de Bruyn payer l'imitation italienne de la perte de toutes les qualités à lui propres. De même que Hamskerk, il tombe dans la froideur et l'insignifiance dans la composition de ses têtes; ses motifs sont dénués de goût; son coloris est froid et jaunâtre; en un mot, tout son faire trahit une grande négligence. Par contre, ses tableaux d'autel de 1534 à Xanten, d'une bonne exécution, ont en outre de la grandeur, du chaud et de la vigueur. Telle est la voie suivie par la seconde Ecole de Cologne depuis la dernière moitié du XV[e] siècle jusqu'au-delà du milieu du XVI[e].

Tableau LXVII LXVIII. et LXIX.

En suivant le cours inférieur du Rhin, nous trouvons à Calcar quelques maîtres qui ne furent pas sans éclat ni distinction vers la fiu du XV[e] siècle. Plus heureux que leurs contemporains, les artistes de Cologne, ils surent s'approprier avec plus de fidélité et de succès les avantages et les qualités de l'école des van Eyck des derniers temps. Ainsi nous voyons le maître des deux volets du maître-autel de cet endroit se rapprocher de Memling à bien des égards. C'est à la même école qu'il faut attribuer les deux excellents tableaux du Christ au jardin des oliviers et de la Mère de douleurs, mais en plaçant ce dernier au commencement du XVI[e] siècle. Le premier de ces tableaux présente un paysage ménagé à la flamande et groupe, à l'instar de Memling, autour de la représentation principale, plusieurs scènes y relatives, telles que l'arrestation du Seigneur et la dispersion des disciples. Les figures rudes de ces derniers, plongés dans le sommeil, n'en font ressortir que d'autant mieux la gravité du Sauveur en prières et exciter notre admiration et nos respects. Son port droit, sa noble figure, le rayonnement de son nimbe, sa chevelure flottante, la belle ligne de la draperie, tels sont les traits qui frappent à la vue de l'ensemble expressif de cette scène imposante. L'autre tableau, la Mère de douleurs, offre les même tons chauds et la même conception. L'expression de la douleur s'unit sur ce visage rembruni à une expression de grandeur et de dignité, telle que dans le tableau précédent nous la trouvons empreinte sur la face du Sauveur et que nous l'offre encore le tableau du N° LVII. L'ancien fond d'or, parsemé de petits anges et la distinction de toute la figure rappellent l'école de Cologne; le coloris et l'habile exécution attestent l'influence de l'école flamande. Cette dernière est mieux marquée encore sur le petit autel à volets, dont le tableau du milieu représente la scène de lamentation lors de la descente de croix. Si les

Tableau XLXX. et LXXI.

ouvrages précédents se ressentent encore vivement de la manière de Memling, les suivants n'offrent plus que de faibles traces des successeurs. Il n'y a pour l'en convaincre qu'à considérer les tableaux LXXII à LXXIV. Le paysage présente de part et d'autre la même froideur de tons bleuâtres et en général les mêmes teintes. L'expression perd en profondeur et en vigueur, surtout l'expression de la douleur. L'ordonnance des tableaux à volets, en particulier, a beaucoup d'analogie avec celle que présentent les parties latérales du tableau La mort de Marie. Tableau LXXII à LXXIV.

Le maître de ce tableau de retable offre une grande ressemblance de style avec Conrad Fyoll qui travaillait vers 1476 à Francfort-sur-le-Mein, ce qui a pu donner lieu de croire que celui-ci était l'auteur de notre triptyque. L'arrangement et l'effet de l'ensemble chez le premier s'accordant parfaitement avec les oeuvres de Conrad, exposées à l'Institut Staedel de Francfort.

Il reste enfin à parler de l'Ecole de Westphalie qui, à l'instar de l'Ecole de Cologne de la même époque, s'efforça d'allier l'ancienne manière à la nouvelle et occupe avec originalité une place distinguée dans l'histoire de la peinture en ce pays de la Basse-Allemagne. L'Ecole de Cologne dans chacune de ses phases de développement trouva ici une émule qui d'abord sembla marcher de pair avec elle au point que maître Guillaume de Cologne (Wilhelm) et son rival de Westphalie paraissent se confondre quant à la conception et au coloris. C'est ainsi également qu'à l'état de l'école de Cologne sous maître Etienne (Stephan) correspond pour la tendance principale un état progressif semblable dans l'Ecole de Westphalie. Si celle-ci n'a pas de maître Stéphan, on ne peut lui refuser le mérite de tendre à une plus grande pureté de formes, à plus de vivacité dans le coloris et à plus de conformité à la nature, toutes qualités qui sans doute ne furent pas accompagnées du même succès. Tandis que nous voyons se maintenir à Cologne la grâce et la gaîté d'âme des premiers temps, que le progrès continue d'y être sensible dans la conformation naturelle des figures et dans les détails soignés d'une parfaite exécution, l'Ecole de Westphalie, de 1422 à 1445, se montre dégénérée dans maintes de ses oeuvres: on a à regretter dans les figures le type ancien d'une si grande douceur, dans l'expression la chaleur du sentiment, et l'exécution annonce un décroissement de zèle et de soins. La tendance qui se fait remarquer, à mieux caractériser les physionomies, réussit rarement sans duretés, et à la grâce et à la gaîté d'autrefois on préfère la gravité partout. Plusieurs artistes de cette période persiste à tenir l'ancienne voie suivie jusqu'ici, sans pouvoir se soustraire entièrement à l'impulsion qui les presse de marcher avec leur temps, et c'est ainsi que surgit une école de transition, telle que celle de Cologne qui se forma de maîtres moins bien doués que Stéphan. En général, les artistes de cette période visent à la réunion des deux tendances, de l'ancienne qui avait en vue la grâce et l'état de l'âme et de la nouvelle qui cherchait la conformité à la nature et la peinture des caractères. Mais ce contraste de grâce et d'austérité, de stricte observation et d'insouciante fantaisie ne se rencontre guère que dans les villes où l'exercice de l'art n'est pas affaire d'occasion et de passe-temps, mais vocation de la vie. Partout où manque cette condition, il est inutile de chercher cet amour ardent de la perfection qui seul garantit le succès. Or, cette condition existait alors en Westphalie, et lorsque par suite de l'influence flamande vers 1463 il se forma à Cologne une école particulière, la peinture se renouvela et se perfectionna en Westphalie en se rattachant au passé pour résoudre le problème qu'il avait posé. L'origine de cette nouvelle tendance de l'Ecole de Westphalie est marquée par un artiste dont le nom n'a pas passé à la postérité et qui, pour cette raison, a été désigné d'une de ses principales oeuvres sous le nom de Maître de Liesborn. Si pour la conformité à la nature il reste en arrière des peintres flamands, ses contemporains, il réunit à un bien plus haut degré que ses successeurs les qualités qui distinguent les deux tendances cidessus mentionnées. L'ancien tableau d'autel du couvent de Liesborn près de Munster de l'an 1465, qui a passé il y a quelques années à la Galerie nationale de Londres, présente six demi-figures de saints. Ces figures ainsi que l'Annonciation et la Présentation, se font remarquer par la pureté et la douceur du sentiment religieux qu'expriment les têtes, et par l'esprit de paix que celles-ci respirent, deux qualités merveilleusement relevées par une grande clarté Ecole de Westphalie.

de coloris. Moins heureux dans ses efforts nous paraît le maître Jarenus de Soest, et les frères Victor et Henri Dunvrege attestent, dans le grand tableau d'autel, peint en 1523 pour l'église paroissiale de Dortmund, que, persistant dans la forme de l'art au XV<sup>e</sup> siéle, cette école ne marcha point de pair avec les autres écoles d'Allemagne. Cette absence de progrès est encore plus frappante dans les peintures de Jean Raphon d'Eimbeck au Choeur de la cathédrale d'Halberstadt, peintures qui datent 1508. La composition en est surchargée; la carnation est d'un ton innaturel, et les lumières sont d'une froideur désagréable, défauts qui n'empêchent pas beaucoup de vie et de variété dans les têtes. C'est vers cette époque que l'art dans la Haute-Allemagne entra en lice avec la Basse-Allemagne, et que la victoire resta définitivement à la première.

# ECOLE DE LA HAUTE-ALLEMAGNE.

**(1430 – 1550.)**

Martin Schongauer.

L'histoire de la peinture dans la Haute-Allemagne commence au grand artiste allemand du XV<sup>e</sup> siècle, Martin Schongauer, que ses contemporains ont nommé le Beau Martin à cause de son habileté. De ce surnom ou de l'abbréviation de son nom de famille s'est formé le nom de Martin Schoen, traduit en latin par Martinus Bellus, en français par Beaumartin. Il est établi par les dernières recherches relatives à la vie de cet artiste que Martin Schongauer est né en 1423 à Colmar, Haut-Rhin, de parents originaires d'Augsbourg. Son père était orfèvre, et, la plupart des orfèvres de ce temps-là étant aussi graveurs, il est probable que notre artiste qui a laissé plus de gravures que de tableaux, apprit d'abord le métier de son père et qu'il ne se voua que tard à la peinture. Il mourut en 1499 le 2 février, jour de la Purification. La renommée de ce maître était si grande que l'auteur des Annales de Colmar lui décerne de titre de Gloire des peintres, pictorum gloria. Les trop rares tableaux et les gravures plus nombreuses de cet artiste attestent, outre le don de l'invention et l'habileté de l'exécution, un goût exquis pour la beauté des têtes et la pureté des sentiments, qualités par lesquelles il a élevé à une rare perfection la peinture allemande en renouvelant entièrement tout ce qui regarde la conception et la composition et en continuant dans sa sphère la tâche des anciens peintres flamands, pour la rénovation de l'art. La vie réelle et la conformité à la nature furent le but des efforts de Schongauer; et pourtant il a su saisir la pureté et la profondeur du grand Rogier, en quoi il eut le succès non d'un élève timide, mais d'un maître habile. Sans attacher plus d'importance qu'il ne mérite au dire du peintre de Liége, Lambert Lombard (1564), qui rapporte que Martin Schoen fréquenta l'atelier du célèbre Rogier à Bruxelles, ne voyons-nous pas les oeuvres de notre maître, ses gravures surtout, attester clairement cette affinité. Nous avons une preuve des rapports de Beaumartin avec l'Ecole flamande dans les plis anguleux et par trop saillants de la draperie dont les grandes lignes sont du reste traitées de main de maître. En revanche, les fonds et les arrière-plans ne jouent chez Schongauer qu'un rôle secondaire et souvent encore le fond d'or remplace dans ses tableaux le paysage ou les ciels. S'agit-il de l'ordonnance d'un véritable paysage avec architecture, celle-ci est massive comme dans les petites villes d'Allemagne de ce temps-là. Outre la perspective que nous ouvrent au loin les tableaux flamands, nous avons à regretter l'abscence de ces magnifiques cathédrales gothiques et de ces hauts édifices à balcons et tourelles qui nous ravissent dans ces mêmes tableaux. La couleur est chaude et vigoureuse, les contours sont mieux marqués que chez Rogier, sans être aussi corrects ni si bien fondus. Les figures, l'expression des visages et la

Caractère.

grâce, tel est le but principal auquel aspire notre artiste. Le paysage du fond et tous les accessoires ne sont traités que superficiellement, ce qui le rapproche plus des peintres de Cologne que des peintres flamands. Les oeuvres authentiques sont conservées dans l'église paroissiale et la bibliothèque de Colmar. C'est dans cette dernière que se trouve le tableau qui représente sur fond d'or le Christ dans le giron de Marie, et dont Quandt donne la description suivante: Pour suffire à la description de cet ouvrage, il faudrait avoir un mot qui exprimât à la fois sainteté, amour, douleur et félicité, tellement Martin Schoen sait réunir tout cela en une seule expression; sur la face de Marie, la sainteté, c'est l'amour; l'amour, c'est la douleur; la douleur, c'est la félicité et le tout ne fait qu'un. Le Sauveur endort ses souffrances dans le sein de Marie et une douce émotion remplit l'âme du contamplateur à l'exclusion de tout autre sentiment. Les larmes ressemblent à des gouttes de rosée d'un peintre fleuriste flamand. L'autre chef-d'oeuvre, exposé à l'église paroissiale, représente la St.-Vierge dans un jardin de roses et porte au revers la date 1473. Les traits de Marie, assise en grandeur naturelle sur un banc de gazon, annoncent la noblesse et la pureté d'âme, à tel point que quelques-uns ont appelé Schongauer le Pérugin allemand. Comme l'artiste italien, il sait sur un noble visage donner de l'expression à cette aspiration de l'âme qui la transporte de la terre dans la demeure éternelle. L'aimable douceur qui respire dans la physionomie du Christ s'accorde merveilleusement avec les oiseaux épars dans la roseraie et les deux charmantes figures d'anges qui tiennent une couronne sur la tête de Marie. Ce tableau respire une innocence et une magnificence célestes. On retrouve les mêmes qualités dans deux peintures de volets qui ont passé d'Isenheim à Colmar et qui représentent l'une l'Annonciation; l'autre, l'Adoration de l'Enfant-Jésus par Marie et l'ermite Antoine avec le donateur. On ne s'étonne plus à la contemplation de ces oeuvres que, selon le rapport de Wimpfeling, les artistes soient accourus de loin pour admirer et étudier les oeuvres de Schongauer que tous aspiraient à imiter. Quant à d'autres ouvrages de Schoen, conservés à Bâle, Londres, Vienne, Nuremberg et Munich, les opinions sont encore bien partagées. Oeuvres authentiques

Un tableau tout dans le goût de Schongauer pour les sujets simples qui ne visent qu'à l'expression de piété, c'est celui dont l'objet de la représentation est une vision. La Mère paraît occupée à lire à l'Enfant la légende de St.-Servat, représenté dans le fond et vu seulement de l'enfant. La vivacité de celui-ci et le calme du saint forment un contraste heureusement exprimé, tandis que la Mère continuant de fixer son attention sur les paroles de son livre, ne peut encore rien apercevoir de la vision. L'arrangement de cette pieuse scène rappelle Schongauer, ainsi que le ton foncé des couleurs, le tendre incarnat, les grâces du visage tant chez la mère que chez l'enfant. Le rideau vert qui pend au pilier, permet de croire que l'artiste a voulu faire un tableau que le rideau est destiné à protéger. Au lieu de la fenêtre de prédilection, employée par les peintres flamands dans de tels sujets pour laisser percer la vue dans le lointain, il y a ici un fond d'or grillé, tel qu'en offrent pour le même usage plusieurs tableaux de Schoen et qui est destiné à concentrer sur un point la représentation et l'oeil du contemplateur. Tableau LXXV.

Sainte Barbe, debout, une couronne sur la tête et le calice à la main, est au contraire peinte sur fond d'or où il n'y a ni accessoire ni rien qui restreigne la vue. Les traits de cette belle figure élancée sont si purs et si nobles; la piété et la douceur s'y voient exprimées par des formes si simples, et l'exécution est en général si parfaite que ce tableau peut être placé sans témérité sous le nom de notre artiste, malgré l'absence de renseignements certains à cet égard. On compte encore parmi les tableaux authentiques de Schongauer. David avec la tête de Goliath (Pinacothèque de Munich): l'événement se passe dans un paysage à l'horizon duquel s'aperçoivent les maisons simples et basses d'une petite ville, ce qui rappelle dans cet ouvrage l'usage des artistes flamands. Ce tableau et d'autres encore du même artiste offrent dans les costumes et les cortéges une imitation évidente des fêtes populaires et des scènes carnavalesques du temps. Le peintre d'alors était d'autant plus porté à puiser ses inspirations dans les scènes variées de la vie publique que, dans les représentations très-fréquentes de la Passion, les intermèdes comiques et les scènes les plus communes ne nuisaient nullement Tableau LXXVI.

au sérieux de la représentation religieuse. Dans ces drames religieux, il n'était pas rare de voir ennemis et bourreaux développer une rudesse et un effrènement tels que la vérité, tout en y gagnant, perdait de sa dignité et de sa beauté. En cet état de choses, il n'y avait que le talent d'un Schongauer ou d'un Durer qui pût dans ce pêle-mêle de perversités humaines conserver intactes la grandeur et la sainteté de l'acte principal et opposer à la haine futile des choses divines l'idéal de la grandeur et de l'amour éternels. C'est ainsi que Schongauer a su nous représenter le Sauveur au milieu de ses ennemis et de ses bourreaux avec une telle expression de mansuétude et de grandeur d'âme que l'horreur de ces derniers, manifestée extérieurement par la laideur physique, fait ressortir davantage leur impuissance morale envers le Saint des Saints. Grande fut l'influence de Schongauer sur les contemporains dans la peinture et la gravure, mais, la Révolution ayant dispersé ou détruit ses tableaux en Alsace, il est devenu plus difficile de déterminer sa gloire de peintre que son renom d'artiste graveur.

Quoiqu'il en soit, l'École de Souabe, dans l'une de ses branches principales, l'Ecole d'Ulm, manifeste surtout le grande influence qu'exerça sur elle notre artiste de Colmar, tandis qu'une autre branche, l'Ecole d'Augsbourg, se mut sur une autre voie. Jean (Hans) Schülein qui travailla à Ulm entre les années 1468 et 1502, a tant d'analogie avec Martin Schoen que les archéologues Waagen et Harzen, n'ont pas hésité à lui attribuer les tableaux, décrits ci-dessus. Un grand élève de Schülein, ce fut Bartholomée Zeitblom qui, dès sa jeunesse, se forma dans la gravure chez Schongauer et plus tard se voua à la peinture sous l'artiste d'Ulm. C'est dans cette dernière partie de l'art qu'il surpasse non seulement son maître, mais presque tous ses confrères de la corporation par la grandeur, la dignité et la simplicité de ses oeuvres. Ses deux tableaux d'autel de Blaubeuern et d'Eschach, exécutés le premier vers 1490, le second en 1495, lui assurent un nom impérissable dans l'histoire de la peinture allemande. C'est à l'artiste de Colmar qu'il doit, ainsi que son maître Schülein, la tendance spiritualiste, pleine d'âme et de noblesse, qui se remarque dans ses ouvrages. Les peintures de Martin Schaffner d'Ulm qui travailla de 1499 à 1535, nous offrent encore des traces visibles de ce développement progressif de l'art. Les quatre tableaux qui ont passé du monastère de Wetterhausen à la Pinacothèque de Munich, doivent être placés à côté des meilleures productions de cette époque pour la pureté et la délicatesse des physionomies et l'expression des sentiments.

Frédéric Herlen.

Outre Schongauer, il y eut encore un artiste qui exerça une grande influence sur la peinture souabe, ce fut Frédéric Herlen que la ville libre de Nördlingen reçut en 1467 au nombre de ses bourgeois. Cette faveur lui fut accordée, parce que, dit le document, il s'entendait bien à la peinture flamande. Aussi ses tableaux, conservés à l'Eglise St.-George de Nördlingen, portent-ils à un tel point l'empreinte du faire et de la manière de l'Ecole flamande que plusieurs ne sont même que pures imitations de Rogier, sans toutefois atteindre à l'expression et à l'exécution de ce dernier. Malgré cette dépendance de son maître et cet attachement à son modèle, Herlen donna cependant une impulsion durable à l'Ecole de Souabe qui continua de marcher sur cette voie. De là vint que les peintres souabes surpassèrent les autres écoles d'Allemagne pour ce qui regarde le ton chaud de la carnation, l'harmonie des couleurs et la distinction des formes; leur draperie perfectionnée est aussi beaucoup moins anguleuse.

Jean Holbein le père.

Frédéric Herlen est de plus grande importance pour l'Ecole d'Augsbourg que pour celle d'Ulm, ce qu'attestent évidemment quelques tableaux de Jean Holbein, surnommé le père ou le vieux. Celui-ci, quelque ressemblance qu'il conserve avec la manière de son père dont l'activité remonte à 1460, conduit franchement l'école d'Augsbourg dans la nouvelle voie. Ce Holbein, le grand-père, se nommait également Jean, comme son petit-fils; c'est la souche de cette célèbre famille de peintres d'Augsbourg dont les meilleurs ouvrages se conservent encore dans la galerie de cette ville. Déjà Holbein le grand-père s'applique particulièrement à l'étude de la nature et voue tous ses soins aux paysages de l'arrière-plan, tandis que son fils, Holbein le père ou le vieux porte à une grande perfection les parties architectoniques et les paysages environnants. Ceux-ci offrent assez souvent les ciels bleu-foncé, même orageux. D'autre part, il révèle dans ses têtes du Sauveur, de Marie et des saints une grandeur, une dignité de style

et souvent une profondeur d'expression qui va jusqu'à l'émotion. Il est vrai que souvent aussi il représente dans l'histoire de la Passion, à côté de nobles figures, les bourreaux et les ennemis avec toutes les contorsions et grimaces imaginables; mais toujours, à l'instar de Schongauer, il a soin de tempérer la rudesse et le mauvais effet de ces impressions par l'animation et l'humeur de ces personnages. L'oeuvre la plus considérable de cet artiste, c'est la représentation de plusieurs événements de la vie de St.-Paul et de son martyre. Toutes ces scènes se passent, d'après l'inscription, dans la basilique de cet apôtre. L'église même est en style gothique avec des statues aux parois. Cet ouvrage, daté de 1504 et conservé dans la susdite Galerie d'Augsbourg, outre les qualités déjà citées, atteste une telle vigueur de coloris, une si grande perfection de détails que l'on conçoit les progrès rapides que dut faire le jeune Holbein sous la direction d'un maître si excellent. Un autre grand tableau d'autel de sa main se trouve à la Pinacothèque de Munich; il provient du couvent de Kaisersheim pour lequel il fut achevé en 1502.

L'école d'Augsbourg atteignit sa dernière phase de développement, son point culminant sous le fils du maître précédent: ce fils, qui, comme son père et son grand-père, porte le nom de Jean, se place dans l'histoire de la peinture de tous les temps au nombre des maîtres de premier ordre. La célébrité de son nom s'étendit bien au delà des limites de l'Allemagne et depuis son temps jusqu'à nos jours, toutes les générations out voué à ses ouvrages une admiration sans partage. L'année de sa naissance n'a été mise hors de doute que dans ces derniers temps par la découverte d'une inscription trouvée sur une peinture de la première jeunesse de notre artiste. Cette peinture qui se trouve dans la Galerie d'Augsbourg, porte la date 1512: elle représente la Mort de Ste.-Catherine et elle fut séparée du tableau de devant qui représente Anne et Marie entre les mains de qui l'Enfant-Jésus apprend à marcher. Le livre de Ste.-Anne porte une inscription *) où il est dit clairement que, sur commande de Véronique Welser, Jean Holbein acheva ce tableau dans sa dix-septième année. Or, si Holbein peignit ce tableau en 1512 et qu'alors il fut âgé de 17 ans, il est donc né en 1495. Et c'est justement en cette année que Holbein le père commence à figurer sur le rôle des contributions de la ville d'Augsbourg, circonstance qui fait définitivement de cette dernière ville le lieu de naissance du célèbre Holbein. Il quitta Augsbourg avec son père en 1516 pour aller s'établir à Bâle où il travailla sans relâche jusqu'en 1526. De cette période date le plus célèbre de ses ouvrages, le tableau d'autel, représentant la famille du bourguemestre Meier de Bâle qui se place sous la protection de la Ste.-Vierge. Vers la fin de 1526, il entreprit un voyage en Angleterre, muni d'une recommandation du savant Erasme de Rotterdam à son ami le célèbre chancelier Thomas Morus. Bien accueilli de celui-ci, il passa deux années dans sa maison près de Londres, s'occupant de diverses commandes, jusqu'à ce qu'en 1528, lors d'une fête, il fût présenté à Henri VIII par le chancelier. Cette fête avait été arrangée par le chancelier dans sa propre maison, pour qu'il eût occasion de montrer au roi les tableaux de Holbein. Henri les trouva si beaux qu'il prit l'artiste à son service en lui assurant des appointements annuels de trente livres sterling, somme considérable pour ce temps-là, une demeure au Palais et un honoraire à part pour chaque tableau. Dans l'automne de 1529, il revint voir Bâle et Augsbourg. Le 2 septembre 1532, il reçut de la ville de Bâle une invitation des plus flatteuses, à la quelle il ne se rendit que l'année suivante, sans toutefois accepter l'offre qu'on lui faisait d'une place. Ce fut en 1538 qu'il se rendit pour la dernière fois à une invitation réitérée de cette ville; mais il n'y resta pas longtemps et retourna bientôt à Londres où il vécut content et heureux jusqu'à ce que la mort vînt en 1543 clore la carrière terrestre de cet immortel artiste.

Jean Holbein le fils.

Holbein peignit à fresque, à l'huile, en détrempe et en miniature, exécuta nombre de dessins pour gravures en cuivre, gravures en bois, peintures sur verre, meubles etc. Malgré la diversité de ces branches de l'art auxquelles Holbein exerça son activité, il déploya dans

Caractère de Holbein.

*) Jussu venerabilis pientissimaeque matris Veronicae Welser H Holbein Augustanus aetatis suae XVII.

toutes ses oeuvres les rares qualités qui le distinguaient. Partout on retrouve cette profondeur de l'esprit allemand qui l'inspirait, un don d'invention inépuisable, un talent éminent pour la composition, un goût exquis de la beauté des formes, de la grâce des mouvements, de la draperie, un dessin parfait, une finesse d'observation et d'imitation de la nature; partout enfin il montre une souplesse et une facilité étonnantes à recevoir et à modifier les impression du dehors. Par là se vérifient les paroles de Thomas Morus, écrivant au sujet de notre artiste à Erasme de Rotterdam: ton peintre est un merveilleux artiste. Pour le faire de l'art même, il suivit la manière de son père qui tenait plus du modelé et de la fonte des couleurs que du dessin. Les tableaux de sa première période offrent une carnation d'un ton jaune brunâtre qui la rend un peu mate, tandis que les oeuvres produites entre 1516 et 1526 sont d'un incarnat plus transparent qui tire sur le rouge. Ces dernières datent du temps de son activité à Bâle; les tableaux de cette première période furent peints à Augsbourg. Le martyre de St. Sébastien peint en 1515 (Galerie d'Augsbourg) et les deux volets qui y appartiennent (Pinacothèque de Munich), justifient déjà parfaitement la réputation de Holbein, quoiqu'il n'eût alors que vingt ans.

Tableau LXXVII. Tableau LXXVIII. Sur l'un de ces tableaux se voit Ste.-Elisabeth de Thuringe, distribuant aux pauvres à boire et à manger; l'autre représente Ste.-Barbe. Ces deux figures sont comme encadrées dans cette architecture Renaissance qui distingue son premier ouvrage: Ste.-Anne et la Ste.-Vierge, menant Jésus par la main, ainsi que le tableau y appartenant (Mort de Ste.-Catherine) qui formait autrefois le côté de derrière de celui-ci. Ce sont ces ornements en architecture Renaissance qui établissent une différence marquée entre le fils dont nous parlons ici et le père qui emprunta tous ses ornements et accessoires au style gothique. Ces nobles figures sveltes respirent déjà une telle largenr de faire artistique dans la conception, la peinture des caractères, le dessin et le coloris, qu'on peut les placer à côté des meilleures créations de l'art allemand. Une sensibilité si tendre, une telle liberté de maintien, un si parfait emploi de l'espace donné et malgré cela tant de mobilité dans les figures, en un mot, de si éminentes qualités ne peuvent que constituer des chefs-d'oeuvre. Les deux revers de ces tableaux offrent le sujet de l'Annonciation: l'ange, messager du Ciel, derrière le tableau de Ste.-Barbe, et la Ste.-Vierge derrière celui de Ste.-Elisabeth. Les dispositions locales consistent en une espèce de galerie en bois et d'architecture bourgeoise, peinte en gris et lilas, reposant sur un soubassement ou socle à ornements de style Renaissance comme aux tableaux de devant. L'ange ailé aux couleurs bigarrées n'a rien de bien attrayant, mais la Ste.-Vierge est un tableau d'une beauté tout-à-fait hors ligne, à tel point que ce n'est pas trop dire que de le déclarer unique et inimitable. Dans aucun autre tableau nous ne retrouvons la Ste.-Vierge sous ces traits et avec ces formes. La beauté de l'oval de la face, la délicatesse du teint, ces regards baissés, ces mains fines et jointes comme pour prier, mais un peu tournées vers la terre, le ravissement, la vénération et la dévotion qu'expriment le visage, la tenue du corps et le mouvement des mains indiqué, cet air de virginité, de grâce et de modestie, répandu sur l'ensemble, cette chaleur, cette vérité de sentiment dont la figure entière est pénétrée, tout cela, réuni dans une belle harmonie et simplement représenté, est d'un effet ravissant, irrésistible; ineffaçable. L'artiste qui a pu débuter avec un tel art pour exprimer la pureté, l'humilité, la douceur et la modestie, ne pouvait manquer de réussir dans la grande tâche qu'il s'était imposée de représenter la Reine du ciel au milieu d'une famille qui implore sa protection. C'est ce qu'a fait Holbein dans son admirable et saisissant tableau qu'il exécuta pour une chapelle du Bourguemestre de Bâle et dont il donna une copie au donateur même, de sorte qu'il existe deux exemplaires originaux de cette oeuvre, l'un à Darmstadt, *) l'autre à Dresde. Cette Madone est regardée avec raison comme l'apogée de la peinture allemande qui célèbre en cette oeuvre son plus beau triomphe, parvenue qu'elle est à allier le sentiment religieux le plus profond à des formes vraies et conformes à notre nature. Que cet objet de représentation s'est montré inépuisable dans l'art

*) Propriété de la Princesse Charles de Hesse.

chrétien. Si souvent que l'art flamand, allemand et italien se le soit approprié, il reparaît toujours sous le pinceau des grands maîtres avec des formes nouvelles et inimitables. Quelle absence de prétention, quelle profondeur de pensée la Madone ainsi conçue ne révèle-t-elle pas avec sa chevelure dorée et la tête penchée vers Jésus! Ce tableau restera à jamais l'expression de l'esprit le plus élevé et d'un amour infini. Sa beauté, c'est sa simplicité; sa grandeur, c'est sa pureté; la puissance entraînante de cette oeuvre consiste dans les sentiments divers et profonds qu'elle réveille. Ce n'est pas Marie, c'est Jésus qui étend sa main sur ses protégés. Ceux-ci sont à genoux, absorbés dans un silencieux recueillement, des deux côtés de la Madone, élevant vers elle des regards pleins d'humilité. Le père seul porte ses yeux sur le Sauveur, les mains jointes avec expression. Chaque figure a beau être rendue avec la plus grande fidélité, il règne dans chacune, comme dans l'ensemble, la plus douce harmonie. Là où les enfants avec le père et la mère se réfugient sous la protection du Sauveur, où la famille, unie non-seulement dans le temps, mais dans l'éternité, se sent heureuse de cette union, là, disons-nous, il ne peut y avoir que résignation en Dieu; la paix doit être le sentiment commun à tous et c'est de là enfin que résulte cette unité d'effet que nous admirons dans l'ensemble.

Dans le portrait, Holbein est l'égal des plus grands peintres de toutes les époques. Il s'entend à rendre en perfection l'esprit et la vie d'un individu; il possède, en outre, le talent inappréciable de donner à ses portraits cette simplicité, cette absence de prétention qui distingue en général les grands maîtres du genre an moyen-âge. Il semble que l'artiste n'ait pris qu'un moment pour saisir et concevoir son sujet et qu'il ait ensuite procédé à l'exécution moins d'après la réalité que sur les impressions qu'il en avait reçues. Mais, ce moment ayant suffi pour dévoiler à l'artiste la vie intime de son sujet, il se trouvait par là à même de représenter l'homme entier, physique et moral. Nous trouvons un exemple de ce succès dans le portrait de Jean de Carondolet dont les armoiries, le nom et les qualités se trouvent sur le revers du tableau. Jean de Carondolet était un ami d'Erasme, président du grand conseil ecclésiastique de Bruxelles et chancelier de Flandre. Il mourut en 1544. Non-seulement les portraits de personnages, tels que Carondolet et Egidius, mais aussi l'introduction d'éléments flamands dans sa manière, attestent un long séjour de Holbein dans les Pays-Bas. Les tableaux de cette période ont la couleur locale d'un ton délicat et chaud, quoiqu'un peu jaunâtre; l'emploi des glacis y est plus sensible, les contours y sont moins prononcés que dans la période antérieure. C'est ainsi que cinq ans auparavant Holbein avait su s'approprier la manière italienne, de Léonard de Vinci surtout, en adaptant à son talent le modelé de ce dernier. Nous remarquons encore en 1532 une nouvelle transformation de ses productions qui se manifeste dans ses efforts à mettre la plus grande finesse possible dans ses modelés, tout en abandonnant les tons brunâtres d'un si mauvais effet pour les remplacer par des tons plus frais et plus clairs. Dès 1539, il fait succéder à une carnation froide un ton rougeâtre, tendre et clair à la fois, sans quitter tout-à-fait le ton gris de ses ombres. Peut-être, comme le fait observer Waagen, l'aspect de ses oeuvres antérieures qu'il revit lors de sa visite à Bâle en 1538, ne fut-il pas sans influence sur ce changement.

Si Holbein, qui quitta de bonne heure Augsbourg, sa ville natale et ne fit qu'un court séjour à Bâle, ne put en si peu de temps fonder d'école proprement dite dans ces deux villes, cependant de nombreuses peintures, exécutées par lui en Bavière, en Souabe et en Suisse, attestent que plusieurs artistes de renom s'étaient formés sur lui. Les cartons qu'il laissa, ceux surtout de la Danse des morts, ne manquèrent pas d'exercer au loin leur influence. Parmi les nombreux artistes qui le prirent pour modèle, on distingue Christophe Amberger à Augsbourg où il vint d'Amberg dans le Haut-Palatinat et qui mourut en 1563. Ce fut un maître éminent dans le genre du portrait. Charles-Quint qui s'était fait peindre par Amberger en 1530, estimait son travail à l'égal d'une production du Titien. L'empereur qui s'entendait aux arts, satisfit au triple les modestes exigences de l'artiste qui reçut encore en gratification une chaîne d'or. Jean Asper et Nicolas Manuel en Suisse qu'on peut nommer après lui, n'ont pas la même importance. Il y a encore d'autres élèves, formés indirectement sur Holbein, et dont les ouvrages, Ecole de Holbein.

sans leurs noms, ont passé à la postérité. Non-seulement la peinture, mais aussi la sculpture de l'époque se ressentent de l'influence de Holbein. Ces deux formes de l'art ont laissé des traces évidentes de leur imitation de ce grand maître, qui eut nombre d'émules de sa composition, telle que nous l'offre sa première période où il avait plus d'analogie avec le style de son père.

La famille Burgkmair, famille de peintres.

La famille Burgkmair d'Augsbourg rivalise d'influence avec la famille Holbein. Grâce aux recherches exactes de Th. Herberger d'Augsbourg, la série de ces peintres de même nom est enfin définitivement fixée. A leur tête se place Thomas Burgkmair qui est porté dans les registres mortuaires d'Augsbourg comme peintre décédé en 1523. Son fils Jean est nommé le vieux, parce qu'il eut un fils de même nom qui était également peintre. On sait de Jean Burgkmair le vieux qu'il était allié à la famille de Holbein le père et élève du célèbre Martin Schongauer de Colmar; qu'il a travaillé pour les empereurs Maximilien et Charles-Quint et qu'il mourut en 1531. Son fils, Jean Burgkmair le jeune était déjà très-avancé en âge en 1559, où l'empereur Ferdinand I, en décembre de la même année, intercède pour lui auprès du conseil de la ville, afin de lui obtenir un petit emploi, vu son grand âge et sa nombreuse famille, est-il dit dans la lettre impériale. Exprimons en passant notre étonnement de voir l'empereur obligé d'intercéder auprès de la ville d'Augsbourg pour un artiste de ses enfants. Le même cas, du reste, se renouvellera, comme nous le verrons, pour Albert Durer. Tous les deux n'exercèrent pas seulement leur activité dans la peinture, ils fournirent aussi nombre de dessins pour les xylographies et les miniatures dont on décorait alors les livres sur les tournois ou les poésies composées à l'honneur de Frédéric III et de Maximilien, empereurs d'Allemagne, et connues sous le titre de Weiss-Kunig (roi blanc) et de Theuerdank (chevalier déterminé). Jean Burgkmair le père reflète dans ses tableaux tout le caractère de l'Ecole de Souabe; il se distingue par le chaud et la vigueur du coloris, la beauté du modelé et l'exécution soignée des fonds paysages. La draperie est plus raide que chez Holbein le père dont il s'écarte encore par son goût pour l'architecture italienne. Burgkmair le fils s'est approprié de la manière italienne la draperie et les formes qu'il a prises pour modèles; mais, en général, il est resté dans la peinture en arrière de son père.

On peut encore citer parmi les artistes qui ont quelque affinité avec l'Ecole d'Augsbourg: Lucas Cromburger, Nicolas Kriechbaumer, Jacques Schlick de Kempten, Adam Schlanz et la famille Strigel en Algovie qui remonte jusqu'en 1442, comme l'attestent ses ouvrages.

Peintres en Bavière.

La Bavière, pays voisin da la Souabe, compte également dans cette période un grand nombre de peintres qui, d'après leur mode de production, peut se diviser en deux groupes principaux. L'un suit, au fond, le vieux style, mais avec des moyens perfectionnés; l'autre, au contraire, s'approprie énergiquement le nouveau mode de représentation. Ce dernier consiste principalement dans l'introduction du fond paysage, dans une plus forte expression des caractères et dans les plis multipliés, même un peu chiffonnés de la draperie. Le groupe de l'ancien style, comme nous le désignons, conserve le fond d'or, l'ordonnance de la statuaire, le noble type adopté jusque là pour les visages, sans rejeter entièrement les améliorations introduites dans la draperie et autres parties de l'art. Plus tard, l'influence de l'Ecole de Holbein se fait encore mieux sentir dans la composition des grandes peintures. Les villes où la culture des arts fut le plus en honneur, étaient Munich, Landshout, Salzbourg et Ratisbonne. Parmi les peintres qui se firent un nom dans ce pays, nous ne citerons que Mechtelkirchner, Futerer et Olmdorfer. *)

Peintres en Autriche.

Le progrès de la peinture en Autriche se présente avec les mêmes transformations, à cette seule difference près que l'influence du style flamand s'y fait remarquer plutôt qu'ailleurs et s'y maintient plus constamment. Les oeuvres de l'artiste de Vienne, Rueland, dès 1446, ne laissent aucun doute à cet égard. Le paysage, la composition, l'expression des visages, le jet des draperies, l'exécution des détails attestent décidément l'influence des Pays-Bas. Un com-

*) Voir pour plus amples renseignements: Histoire des beaux arts en Bavière par Sighart et pour l'Autriche: Schnaase, Correspondance de la Commission impériale centrale, août et septembre. Les deux ouvrages sont écrits en allemand.

patriote de Rueland se reconnaît aux initiales R. F., accompagnées du millésime 1491. Enfin, Michel Pacher de Brunnecken, aussi distingué comme peintre une comme ciseleur se rattache, comme en général toute la peinture dans le Tyrol, plutôt à l'Ecole de Souabe qu'aux modèles flamands. Outre ces artistes, établis dans le pays, il n'est pas rare de rencontrer, ici comme en Bavière, des maîtres qui travaillaient sur commande et dont les oeuvres furent à leur tour imitées. Dans ces même pays est surtout sensible l'influence du grand artiste de Nuremberg, Albert Durer, car, à cette époque de l'art de la peinture dans la Haute-Allemagne, l'Ecole de Souabe ne trouvait de concurrence que dans l'Ecole de Franconie, si dignement représentée par Durer et dont l'influence s'étendit au loin sur les pays voisins.

Déjà pendant l'époque précédente, on vit Nuremberg se distinguer des écoles de Bamberg et de Wurzbourg par une originalité qui tenait de la vieille école de Cologne; mais à l'époque qui s'ouvre à présent par Michel Wohlgemuth, la première ville de Franconie acquiert plus de droits encore à cette place d'honneur. Ici comme ailleurs les voies de la nouvelle tendance avaient été frayées par maints essais préliminaires, de sorte que la manière de concevoir, les moyens techniques, le mode de représentation, et tous les emprunts faits à l'art flamand trouvèrent le terrain préparé. De même qu'en Souabe et en Alsace, Rogier établit à Nuremberg la liaison entre l'art flamand et l'art national ou du pays. Relativement à l'Ecole de Souabe, l'Ecole de Franconie resta plus fidèle aux traditions dans sa manière de concevoir les sujets religieux et montra toujours plus de style dans ses compositions; la méthode graphique ou du dessin y est aussi beaucoup plus dominante. Les contours ne sont pas, comme dans l'Ecole de Souabe, fondus avec les formes, et, si les diverses couleurs ont plus de vivacité, elles sont loin d'offrir autant d'harmonie, de manière que les tableaux font l'impression d'une bigarrure. Les détails sont moins gracieux et trop anguleux; les plis des vêtements sont presque trop marqués et trop arbitraires. Les physionomies des saints attestent bien encore cette tendance de l'époque précédente à exprimer la beauté spirituelle ou de l'âme; mais, en revanche, l'Ecole de Franconie offre dans les scènes de la Passion, surtout dans les bourreaux, infiniment plus de rudesse et de bassesse que l'Ecole de Souabe. Ecole de Franconie

Michel Wohlgemuth, né à Nuremberg en 1434, est issu d'une famille d'artistes de cette ville; il tenait dans sa ville natale un grand atelier avec beaucoup d'aides et élèves. Son activité s'étendait à la peinture, à la ciselure et à la gravure sur bois. Sa force principale était la peinture qui déjà en 1453 commence à prendre part aux perfectionnements qu'elle avait éprouvés en Flandre. Dans sa première manière, Wohlgemuth aime encore les fonds d'or, les nimbes en façon de plats, les figures à épaules étroites, à tête arrondie; ses bouches sont petites et ses nez, de forme déliée. Dans son développement, il vise à fixer ses caractères, à donner plus de précision à l'expression, à mettre plus de mouvement dans l'entourage et les accessoires et surtout à les faire harmoniser avec l'esprit de l'époque. Pour lui, la grâce et l'agrément ont moins de valeur que la clarté et la netteté. Aussi n'est-il point rebuté par la rudesse et la crudité. C'est pourquoi il sait donner à l'austérité de ses saints une digne expression; quelques-unes de ses figures révèlent un état de si profonde méditation que l'embarras et la lourdeur de l'attitude et du geste, loin de nuire au touchant de l'expression, contribuent encore à lui donner plus de force et de relief. Tant d'effet ne peut avoir lieu que là où toute prétention se trouve exclue, car ce qu'un coeur franc, profondément ému cherche à rendre de son mieux, va toujours au coeur. Son Christ au Jardin des oliviers prie avec tant d'ardeur et de componction que le contemplateur, absorbé à la vue de ce visage austère, se sent saisi de l'angoisse et de l'invariable dévouement qui y sont exprimés. *) On voit que l'artiste vise principalement à causer de l'émotion, et, pour parvenir à son but, il a recours aux moyens énergiques, quoique simples; il redoute moins la rudesse que la froideur. Ainsi que le prouve l'autel à volets qu'il exécuta à Zwickau en 1479, surtout les quatre sujets de la vie de Marie, notre artiste connaissait les tableaux modèles des van Eyck, mais dans le fond il n'en resta Michel Wohlgemuth.

*) Pinacothèque de Munich, salle II, nro 22. Voir aussi les nros 27, 34 et 39.

pas moins fidèle à son propre style. La même connexité se remarque encore aux grandes peintures de 1487 qui, destinées dans l'origine à l'église des Augustins de Nuremberg, se trouvent aujourd'hui dans la chapelle St.-Maurice de la même ville; elles nous montrent notre artiste à son apogée. Emouvante surtout est la scène où le Christ se penche du haut de la croix pour embrasser St.-Bernard. La noble face et le geste du Sauveur, ainsi que l'expression ressentie du Saint, donnent à cette scène de douce dévotion et de mystérieuse pureté un caractère frappant de tendresse et de sainteté. Wohlgemuth montre ici une grandeur, une foi, un amour et une piété, peu accessibles au commun des hommes. Cette paix inaltérable que respirent les vieux tableaux flamands, a exercé un puissant attrait sur le maître de Nuremberg, et il en a laissé des traces dans ses oeuvres, quoique dans les formes et les couleurs il n'ait pu atteindre à la beauté de ses modèles. Villes riantes, jardins fleuris, chambres ouvertes avec vue sur la campagne, arcades en ruine, constructions de tout genre, bref, tous ces menus détails qui prêtent tant de poésie aux peintures flamandes, lui ont servi à orner et relever ces sujets religieux. Wohlgemuth fut actif jusque dans un âge très-avancé, laissant souvent à ses élèves une bonne partie de l'exécution. Il mourut fin de 1519, à l'âge de 85 ans.

L'atelier du maître Wohlgemuth était fréquenté par un grand nombre de compagnons, comme on disait à cette époque; de la main de ces derniers sortirent plusieurs tableaux, répandus dans Nuremberg et d'autres villes de Franconie. Tous ces ouvrages attestent beaucoup d'affinité avec le mode de représentation particulier au maître, mais ce dernier n'est égalé par aucun. On rencontre aussi en Franconie des tableaux peints par des peintres de la même époque qui trahissent bien ce qu'ils doivent aux modèles flamands, mais rien qui les fasse dépendre de Wohlgemuth. Leurs productions se trouvent affranchies de toute dépendance du maître. Parmi les nombreux noms de peintres, contenus dans les actes du temps, désigner ceux qui appartiennent à chacun de ces groupes, est une tâche impossible à remplir, vu le petit nombre des tableaux signés de cette époque. *) Mais de l'école de Michel Wohlgemuth sortit un élève qui dépassa non-seulement tout ce qu'avaient fait ses prédécesseurs, ses contemporains, son maître même, mais qui s'éleva à la perfection des plus grands peintres de tous les temps et ce fut Albert Durer.

## Albert Durer et son école.

Dans l'exercice de son art, comme dans sa manière de penser, de sentir et d'agir, Albert Durer était le germain par excellence, homme profondément chrétien, une de ces grandes natures qui nous émeuvent. Des notices autobiographiques nous initient dans sa vie privée, dans ses rapports domestiques, et, nous dévoilant l'âme de ce noble artiste, elles nous tracent de lui le plus fidèle tableau. En parlant de son père, orfèvre établi à Nuremberg dès 1455,
V. [illegible] d'Albert Durer
il s'exprime de la manière suivante. Ajoutez à tout cela que cet Albert Durer passa sa vie dans la peine et le travail, n'ayant d'autres ressources que ce qu'il gagnait de ses mains pour lui, sa femme et ses enfants; aussi vivait-il pauvrement. Qu'il eut à soutenir de chagrins et de combats! Cependant il sut se faire aimer et estimer de tous ceux qui le connurent, par une vie honnête et chrétienne, par la résignation, par sa mansuétude envers tout le monde et enfin surtout par sa gratitude envers Dieu. Il a peu connu les joies de ce monde; taciturne de sa nature, il ne cherchait point la société; c'était avant tout un homme plein de la crainte de Dieu. Mon bon père prit tous ses soins à élever ses enfants pour la gloire de Dieu; son plus grand désir était d'en faire des hommes agréables à Dieu et utiles à leurs semblables. Tous les jours il nous répétait que nous devions aimer Dieu et agir honnêtement envers notre prochain. J'avais le bonheur de plaire tout particulièrement à mon père, parce qu'il remarquait en moi un grand désir d'apprendre; aussi m'envoya-t-il à l'école, et, lorsque je sus lire

*) Consulter J. Baader's Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Source des plus importantes pour l'histoire de l'art.

et écrire, il me retira de l'école et m'apprit le métier d'orfèvre. Quand je fus en état de travailler assez bellement, je me sentis plus de goût pour la peinture que pour l'orfèvrerie; c'est ce que je représentai à mon père, qui ne s'en montra pas trop content; il regrettait, disait-il, le temps que j'avais perdu à mon apprentissage d'orfèvre. Cependant il céda à mes instances et, l'an de grâce 1486, à la fête de St.-André, il promit de me mettre pour trois ans en apprentissage chez Michel Wohlgemuth. Pendant ce temps-là, Dieu me dònna le zèle qui fait apprendre, mais j'eus bien à souffrir des gens de peine de mon maître. Mon apprentissage achevé, mon père m'envoya à l'étranger où je restai quatre ans, jusqu'à ce que mon père me rappelât.« Durer, de retour chez son père en 1494, se maria à Agnès Frey. »Quelque temps après, mon père fut atteint de la dyssenterie . . . . et, voyant sa mort prochaine, il s'y résigna en toute patience, me recommandant ma mère et nous conjurant tous de vivre en Dieu. Ayant reçu les saints sacrements, il mourut chrétiennement en 1502 après minuit, avant la fête de St.-Matthieu: Dieu lui fasse grâce et miséricorde. Durer prit sa mère chez lui et, parlant de sa mort arrivée en 1502, il s'exprime ainsi: » . . . c'était le 17e jour de mai, deux heures avant minuit, lorsque ma pieuse mère, Barbe Durer, mourut chrétiennement, après m'avoir donné sa bénédiction, souhaité la paix divine, et ajouté beaucoup de belles leçons, pour que je me garde du péché . . . . j'étais à son chevet lorsqu'elle ferma la bouche et les yeux et mourut dans la douleur. Je récitai des prières devant son lit, et j'en fus si douloureusement affecté que c'est au-delà de toute expression. Dieu lui fasse grâce! Sa plus grande joie fut toujours de parler de Dieu dont elle recherchait la gloire par-dessus tout. Elle mourut à l'âge de 63 ans et je l'ai fait enterrer avec tous les honneurs que ma fortune me permettait. Dieu me fasse la grâce d'une si belle mort! Que le Seigneur avec ses anges, que mon père, ma mère et mes amis veuillent bien m'assister à mes derniers moments! Que le Tout-Puissant nous donne à tous la vie éternelle! Amen. Etant morte, elle paraissait encore plus douce que pendant qu'elle était en vie. Ma pieuse mère eut dix-huit enfants qu'elle a tous élevés; elle a fait de graves maladies, a souffert de la pauvreté, des injures, du mépris et de toutes sortes de malheurs.« Durer partit pour Venise au commencement de 1506 et y passa presque une année entière, Malgré la jalousie des peintres italiens, il sut forcer leur estime par son grand tableau de l'église St.-Barthélemi à Venise, qu'il peignit sur commande du Corps des marchands allemands et qui représentait la Fête du St.-Rosaire. Ce tableau se trouve depuis 1782 à l'abbaye des Prémontrés de Stralhof à Prague. Il lui fut même offert une pension de 200 ducats, s'il voulait se fixer à Venise. Il prouva aux Italiens par ce tableau du Rosaire que non-seulement, comme ils le croyaient, il était habile dans la gravure, mais qu'il était encore maître dans l'art de peindre. C'est des treize années suivantes qu'il passa à Nuremberg que datent la plupart de ses tableaux et de ses gravures, tant sur cuivre que sur bois. Ces dernières productions formaient même la principale ressource de l'artiste; car ses tableaux lui étaient si mal payés qu'ils suffisaient à peine à sa sustentation. C'était pour ouvrir un plus grand débouché à ses gravures sur cuivre et sur bois qu'en 1520 et 1521 il entreprit le voyage des Pays-Bas dont il tint l'exact journal. Durer dit dans ce dernier qu'à la vérité le vrai but de son voyage ne fut pas atteint, mais que lui reçut le plus honorable accueil de la part des Corps d'artistes de Bruxelles, d'Anvers et de Gand et que pareils honneurs lui furent rendus par les personnages les plus haut placés et par la bourgeoisie. Les nombreux et précieux renseignements de ce Journal sur les artistes et leurs oeuvres en font une source de documents pour l'histoire de l'art et où nous avons déjà puisé en parlant dn tableau de la cathédrale de Cologne et des productions de Rogier. Comme à Venise, il fut fait à notre artiste à Anvers l'offre de 300 florins d'appointements annuels, à part un paiement particulier pour chaque tableau, sous la condition d'y fixer son domicile; mais il resta fidèle à sa ville natale qui, au dire même de Durer, ne lui donna pas à gagner 500 florins dans l'espace de 30 ans. Bien plus, à la persuasion des patriciens de Nuremberg, il renonça dans son désintéressement à l'exemption d'impôts que lui avait accordée en 1512 l'empereur Maximilien, en considération de ses oeuvres d'art. Non seulement Maximilien, mais encore Charles-Quint et Ferdinand I dis-

tinguèrent Durer et lui assignèrent une pension de cent florins. A l'exemple de son ami Willibald (Guillibaud) Pirkheimer, Albert Durer se prit d'abord d'enthousiasme pour la réforme que prêchait Luther. Mais quelle fût l'amertume de son illusion, quand il vit l'égoïsme et la désorganisation prendre la place de ses belles espérances: Dans son Guide pour le mesurage au compas etc. de 1525, il s'exprime ainsi: »Je me suis proposé de faciliter la pratique de l'art à tous les jeunes gens désireux de s'y former . . . quoique l'art, continue-t-il, soit chez nous et de nos temps méprisé et calomnié par quelques-uns; l'art, disent-ils, ne sert qu'à l'idolâtrie, comme si un chrétien pouvait être entraîné à la superstition par un tableau: autant vaudrait-il dire qu'un homme de courage est excité au meurtre par l'arme qu'il porte à son côté; il faudrait qu'un homme fût bien déraisonnable pour adorer des tableaux, du bois ou de la pierre.« La manière de saisir et de représenter les objets religieux est restée chez Durer conforme à l'ancienne tradition de l'église, même dans ceux de ses ouvrages qui sortirent de sa main après 1521, c'est-à-dire même à l'époque de la prédication de Luther, et c'est ce que va montrer l'examen de chacune des oeuvres de notre artiste. Cependant le plus grand nombre de ses ouvrages date de l'époque qui précéda les évènements de Wittenberg. Durer était versé dans toutes les branches de l'art; il mettait à l'exercice de chacune d'elles les soins les plus scrupuleux et la persistance la plus tenace, ce qui, joint à son immense don d'invention, restera à jamais digne de notre admiration. Il exécuta des dessins au charbon, à la craie, à la pointe du pinceau, au crayon d'argent ou à la plume sur papier de couleur ou sur parchemin, le tout avec la plus grande assurance; il grava au burin ou à l'eau forte sur cuivre, étain et fer, fit des ciselures sur bois, exécuta de petites sculptures sur pierre de Solenhof, lardite et bois; il possédait même une imprimerie *). Quant à l'universalité du génie, il a sa place à côté des sommités de la peinture en Occident pendant le 15[e] et le 16[e] siècle. Ce fut lui qui, le premier en Allemagne, tenta de se rendre compte des lois de la peinture et de les réduire en système scientifique et qui, comme on vient de le voir ci-dessus, composa des ouvrages, accompagnés de dessins à l'usage des élèves artistes. A l'instar de Léonard de Vinci, Durer, vers la fin de sa vie, s'occupa aussi d'études sur les fortifications, comme l'atteste son Livre d'esquisses où l'on trouve Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle avec les environs de cette ville. Ses oeuvres d'art si éminentes ne l'empêchaient point de reconnaître et d'estimer les qualités d'autrui et d'user de la plus grande bienveillance envers les artistes et leurs ouvrages même les plus insignifiants. Son noble et beau visage, sa longue chevelure bouclée, flottant jusque sur ses épaules, ses yeux clairs, son front élevé, sa haute taille si bien prise, tout annonçait l'homme de distinction, la vigueur et la clarté de son intelligence, sa gravité, sa loyauté et sa bonté. Et toutes ces qualités supérieures se retrouvaient dans son commerce avec ses semblables, dans ses discours, ses écrits, ses actions et dans toutes ses oeuvres d'art. Nonobstant son étonnante activité, à laquelle il dut l'acquisition d'une assez belle fortune, comme le prouva l'état de sa succession, il ne put assouvir l'avarice de sa femme et il succomba enfin aux vexations et à la mauvaise humeur de cette Xantippe, le 6 avril 1528. Willibald Pirkheimer écrit à ce sujet. »En perdant Albert, j'ai perdu en vérité le meilleur des amis que j'aie eus sur cette terre et rien ne me peine plus profondément que de l'avoir vu mourir d'une mort si dure et si malheureuse, mort qu'après la volonté de Dieu je ne puis attribuer à personne qu'à sa femme qui lui a rongé le coeur, au point que sa mort en a été hâtée; car il était desséché comme de la paille, mon pauvre et digne ami n'osant chercher de consolation nulle part, ni fréquenter personne . . . Le bon Albert a vécu en brave et honnête homme et il est mort en chrétien plein de foi: aussi n'y a-t-il rien à craindre pour son salut.« En effet, aucun contemporain n'avait contribué plus que Pirkheimer à développer l'intelligence et le talent de Durer. C'est donc avec raison que, dans la Ecrits laissés par Albert Durer, auxquels, outre son journal, nous devons les notices relatives à sa vie privée et domestique, Campe fait observer que sans Pirkheimer, Durer ne serait jamais devenu ce qu'il a été. Pirkheimer, qui comptait parmi les

*) En voir la preuve dans Sighard, Histoire des beaux arts.

hommes les plus savants de son siècle, aidait de ses conseils le jeune artiste et lui prêtait secours en tout. C'est lui qui l'éleva au-dessus de la sphère des routiniers de profession, le mit en contact avec les hommes les plus intelligents de son temps, tels que le très-savant Conrad Peutinger d'Augsbourg. La science profonde de Pirkheimer fut d'autant plus utile à l'artiste, visant sans relâche à la perfection, que tous deux s'étaient liés mutuellement d'une véritable amitié. La mort qui ne les sépara que pour deux ans, les réunit tous deux dans le cimetière de St.-Jean où ils reposent non loin l'un de l'autre. Outre la courte épitaphe latine de Pirkheimer, deux autres plus étendues ornent encore le tombeau de Durer. Ces deux dernières épitaphes furent composées en 1681 l'une en latin, l'autre en allemand par Sandrart, homme de grand mérite qui a beaucoup contribué à relever l'art si tristement négligé pendant toute la durée de la guerre de trente ans.

Durer est avant tout un génie inventif: son imagination créatrice est d'une puissance telle qu'il nous apparaît l'égal de Raphaël et de Rubens. Muni de cette qualité transcendante, il ne pouvait réussir qu'à l'aide de son dessin ferme et facile sur toute espèce de matière. Sous ce double rapport de l'invention et du dessin, il est supérieur au célèbre Holbein. Mais la peinture proprement dite n'est pas toujours de niveau chez Durer avec son dessin magistral, à tel point que les contours ne sont pas seulement très marqués, mais souvent larges et vigoureux; les ombres sont formées de hachures et, pour les surfaces intermédiaires entre les contours et les ombres, il a recours à l'emploi du glacis. Le secret de l'harmonie, l'effet d'ensemble des divers tons n'est pas en son pouvoir. Quelques tons cependant ressortent souvent avec une vigueur et un éclat qu'on croirait avoir devant soi une peinture sur verre. Sa manière de concevoir les sujets religieux est toujours profonde, pleine de grandeur et de dignité. Dans ses grandes compositions, il s'élève souvent jusqu'au sublime et, dans les sujets simples, il descend dans les profondeurs du coeur humain qui soupire après Dieu. Les premières se distinguent par la perfection avec laquelle il sait distribuer l'espace, procéder à l'arrangement et au groupement pour produire l'effet d'ensemble; dans les sujets simples, c'est surtout l'idée principale qu'il s'attache toujours à faire ressortir. Caractère de son art

Dans l'une et l'autre de ces productions, on ne peut trop admirer la vérité vivante qui y règne et la clarté qui relève tous ses motifs. Les premières peuvent se comparer à un poème épique, les autres à la poésie lyrique. Durer représente les évènements du ciel, tels que l'adoration de la Trinité, au milieu d'une gloire lumineuse, et, comme par enchantement, il transporte dans un paysage le contemplateur, frappé d'une telle magnificence, et c'est ainsi qu'il exprime merveilleusement bien les rapports qui unissent le ciel à la terre. Sa manière de traiter les scènes de la vie commune, de la nature et de la mythologie est souvent piquante, fidèle et dénuée de prétention, mais toujours pleine de vie et de sentiment. Les portraits, peints de sa main, ont leur part de ces dernières qualités et, comme presque la totalité de ses oeuvres, ils sont pleins d'âme et de vérité. C'est surtout dans la fidélité qu'il réussit, tandis qu'il parvient plus rarement à l'expression de la beauté soit dans les visages, soit dans les formes. La draperie, parfaite dans ses grandes lignes, n'est que trop souvent troublée par une surabondance de plis anguleux. La chevelure, au contraire, est toujours touchée de main de maître. En somme, Durer est un artiste spirituel, au pinceau vigoureux; il est toujours semblable à lui-même. Quelles oeuvres le génie de cet homme n'eût-il pas produites, si, à l'égal de Raphaël, il avait été favorisé par les circonstances et son entourage! Pour des artistes tels que Holbein et Durer, cette observation n'est pas sans fondement, quoique les circonstances fassent rarement l'artiste.

Nous n'examinerons ici, comme bien s'entend, que les oeuvres de Durer qui peuvent servir à établir son originalité artistique. Parmi ses portraits, on distingue celui de son père, âgé de 70 ans, de 1497; le sien propre qu'il peignit à l'âge de 28 ans et celui de son maître, Michel Wohlgemuth, de 1516. Tous les trois portraits, munis d'irrécusables signatures, se trouvent dans la Pinacothèque de Munich. Si les portraits du père et du maître de Durer, tous deux vieillards avancés, attestent l'habileté de touche de notre artiste, le sien propre est Ses oeuvres.

un excellent modèle pour les formes et l'exécution en général. Ce visage sérieux où se peint l'idéal, annonce l'homme, maître de son art. Dans la même galerie (Pinacothèque de Munich) se voit encore un tableau d'autel à trois volets, exécuté en 1498, dont le tableau intermédiaire représente la Nativité du Christ et chacun des deux volets un chevalier armé et son cheval. Ces deux dernières figures, si pleines de vie, représentent St.-George et St.-Eustache dans la personne des frères Etienne et George Baumgärtner, de la famille du donateur. Nous avons déjà dit un mot du tableau du Rosaire, exécuté à Venise en 1506 pour la Communauté des marchands allemands. De cette dernière il passa à l'empereur Rodolphe II qui en fit l'acquisition à un haut prix et le plaça dans la Collection impériale de Prague où il resta jusqu'en 1782. En cette année, il fut vendu aux enchères par ordre de l'empereur Joseph II et acheté par les Prémontrés de Strathof. Durer déploya toute la force de son talent dans la composition de cette oeuvre qui lui mérita l'approbation des artistes italiens de cette époque. Ce tableau de quatre pieds de hauteur et de huit de largeur fait l'effet d'un drame émouvant, représenté par des anges et des saints en présence de l'Enfant-Jésus qui repose dans le giron de sa sainte Mère. L'ange qui occupe le milieu du premier plan et qui joue du luth, ne semble-t-il pas l'expression symbolique de cette idée. Sur un trône au milieu de la composition est assise la reine du ciel avec le divin enfant. Près d'elle, un peu en arrière, est debout St.-Dominique, fondateur du rosaire. Un rideau derrière le trône isole ce groupe du milieu. A droite de la madone sont à genoux un pape, des évêques et des prêtres; à gauche, l'empereur Maximilien I; et, à l'arrière-plan, des deux côtés, se voient les principaux membres de la communauté des marchands, un Fugger (de la famille des marchands de ce nom, originaires d'Augsbourg) à leur tête. Tous ces personnages, assemblés pour faire leur adoration, sont couronnés de roses par le Christ, Marie, Dominique et une quantité d'anges qui planent dans l'air. Le fond est formé par un riche paysage. Dans ce dernier on remarque en dimension réduite Pirkheimer et Durer, celui-ci tenant un écriteau avec inscription et monogramme. Outre l'ange avec le luth, emprunté aux peintres vénitiens qui aimaient à orner leurs tableaux de telles figures, l'application des couleurs atteste, au jugement de Waagen, l'influence de l'école de Venise, vu du moins l'état de conservation de la peinture primitive en 1837. Les tableaux exécutés pendant les cinq années qui suivirent le séjour de Venise, attestent encore l'influence salutaire de cette école sur Durer qui la manifesta dans le modelé, l'éclat des couleurs et la fonte bien entendue des divers tons. C'est ce que nous démontre le parfait modelé des figures d'Adam et d'Eve, presque de grandeur naturelle, qui ornent actuellement la galerie de Madrid et qui portent la signature de Durer avec le millésime de 1507. Ces deux tableaux furent donnés en cadeau par la ville de Nuremberg à l'empereur Rodolphe II, grand protecteur et amateur des beaux arts. Un autre tableau de la même époque, le Martyre des dix mille, peint pour le duc Frédéric de Saxe, fut également donné an même empereur par l'électeur Chrétien II. Ce tableau, qui se trouve aujourd'hui dans la Galerie de Vienne, est regardé par Waagen pour l'oeuvre la plus parfaite de notre artiste; aucune autre, dit ce sagace archéologue, ne peut lui être comparée sous le rapport de la connaissance de l'art, de l'exécution magistrale des raccourcis les plus difficiles et des motifs les plus animés, de la variété dans les têtes et les tons de la carnation, du fini des pieds et des mains, de la vigueur du coloris, du modelé et de la touche en général. Cette oeuvre accomplie, considérée encore sous le double rapport de la peinture et du dessin, nous montre clairement l'influence exercée sous le premier point de vue sur Durer par l'artiste vénitien Giovanni Bellini, aussi bien que, sous le rapport du dessin, l'étude qu'il fit de cette partie de l'art sur Mantegna, dont sans doute il avait vu les célèbres fresques de Padoue pendant son voyage à Venise.

C'est l'année suivante, en 1509, qu'il acheva pour Jacques Heller de Francfort le Couronnement de la Sainte-Vierge, acheté plus tard par l'électeur de Bavière Maximilien I, mais consumé par les flammes dans l'incendie du palais en 1780. Par contre, il s'est conservé de lui un autre grand ouvrage, l'Adoration de la Sainte-Trinité qui se trouve encore depuis 1511 à la Galerie de Vienne. Au centre de la région supérieure se voit Dieu le Père

qui, assis sur un arc-en-ciel, les deux bras étendus, tient ainsi devant lui le Christ sur la croix; deux anges tiennent les extrémités de son manteau et, des deux côtés, d'autres anges portent les instruments de la Passion. Au-dessus de la tête du Père, sous la forme d'une colombe, plane le St.-Esprit, entouré d'une couronne faite de charmantes têtes d'anges. Plus bas que le Christ, à droite et à gauche, on voit la Ste.-Vierge et St.-Jean-Baptiste conduire les saints à l'adoration de Dieu. Plus bas encore se voient des papes, des évêques, des empereurs, des princes, des chevaliers et des dames qui s'approchent absorbés dans la dévotion et l'admiration, en chantant les louanges de Dieu. Tout au bas du tableau s'étend un paysage d'une lumière, si claire, d'une perspective aérienne si parfaite, bref, d'un charme si puissant que la fantaisie se croit en présenee de l'infini. Sur le même plan, mais de côté, on remarque l'artiste qui tient un petit écriteau, chargé de l'inscription. Pour la composition et l'idée, ce tableau de quatre pieds de hauteur et d'une largeur presque égale (3' 10³/₄'') surpasse tous les autres ouvrages de Durer. Il y règne une profondeur de méditation, une intelligence de l'art, un élan d'imagination, une habileté à grouper, caractériser et à produire un effet d'ensemble, que l'on ne retrouve que dans les plus grands ouvrages de la peinture. Le sujet, représenté par Durer, est analogue à celui que Hubert van Eyck a peint pour le grand autel de Gand; mais que la manière est différente! Tandis que nous trouvons dans l'oeuvre allemande le ciel ouvert jusqu'au plus profond du sanctuaire, où la chrétienté, arrachée à la terre, vient adorer le Saint des Saints dans son plus proche voisinage, l'oeuvre flamande nous représente les demeures éternelles des bienheureux comme la cité de Dieu pour la décoration de laquelle rien n'a été épargné de tout ce que nous offrent le luxe et la beauté de la terre. Ses figures s'arrêtent et marchent, comme les humains à la surface de notre planète; Dieu le Père même ne plane pas sur les nuages, mais il est majestueusement assis et isolé sur son trône, et un tapis nous dérobe la vue du sanctuaire, indiqué seulement par un rayonnement qui s'aperçoit dans le haut. Dans notre oeuvre, point de tapis, ni le fond d'or d'usage: le Saint des Saints apparaît à découvert à nos yeux. Notre artiste allemand a osé tenter ce que Raphaël, à part ses grands ouvrages, a exécuté avec tant de grandeur, presque vers la même époque, dans son petit tableau de Florence, la Vision d'Ezéchiel, oeuvre qu'on croirait inspirée de Dieu, et, comme Raphaël, il a réussi par la richesse et la profondeur de son esprit. Les physionomies, les costumes, tous les ornements rappellent en vain son temps et ce qui l'entourait; la dévotion prédominante, la vénération suprême qui pénètre tous les personnages, réunit ceux-ci en un ensemble dont l'Homme-Dieu anime le centre. Par lui, en effet, sont unis tous les hommes qui ont confiance en lui, depuis l'origine jusqu'à la fin des temps. C'est ce caractère de grand-prêtre éternel, de divin médiateur entre Dieu et les hommes que l'artiste a voulu nous mettre clairement devant les yeux dans la personne du Christ. Aussi dans ce but a-t-il choisi d'image du Sauveur crucifié que Dieu le Père tient élevé entre lui et les hommes en signe de la réconciliation qui continue entre le Ciel et la Terre. *) C'est avec la profondeur de van Eyck que, du reste, Durer a conçu et exécuté sa tâche qui était de faire un tableau d'autel. Le riche tanneur Landauer de Nuremberg avait fondé en 1501 une communauté sous la protection de Tous les Saints et c'est pour la chapelle de celle-ci qu'il commanda à Durer ce tableau d'autel. Avec quelle simplicité notre artiste n'a-t-il pas su allier le titre précité de la fondation avec l'idée mère de son oeuvre et l'exprimer dans son tableau. Quand dix ans plus tard, en contemplant l'autel de Gand, il s'exprime ainsi dans son journal: »Voilà une magnifique peinture; quelle beauté surtout dans les figures de Dieu le Père, de Marie et d'Eve! ne se découvre-t-il pas tel qu'il est, c'est-à-dire profondément chrétien. Ce tableau fut aussi donné

*) Une peinture murale de Rada en Suède, laquelle, selon tous les indices, appartient au 15e siècle, représente la Trinité de la même manière. Voir Mandelgren, Monuments scandinaves du moyen-âge, Paris 1862. Pl. 10. A l'église de l'Hôpital d'Aussée en Styrie se voit un tableau pareil, daté de 1449. Un tableau pareil d'autel à Blutenbourg près Munich, signé H. Olmdorfer et daté de 1491, représente dans le Christ mourant le giron de Dieu le Père. Après Durer, on rencontre assez souvent de pareilles représentations de la Trinité, à Schwabach, par exemple..

en présent à l'empereur Rodolphe par la ville de Nuremberg, c'est sur un tout autre terrain que nous rencontrons Durer vers 1518, alors qu'il orna de fresques la grand'salle de l'Hôtel de ville de Nuremberg, et quoiqu'elles eussent été retouchées en 1620, il est encore possible de porter un jugement sur l'invention et la composition de ces peintures. Ces tableaux sont d'autant plus plus remarquables que c'est le seul exemple de peinture monumentale que nous ait laissé Durer. D'après le témoignage de Pirkheimer, l'artiste aurait représenté le char de triomphe de Maximilien, attelé de douze chevaux et entouré d'une quantité de figures allégoriques. La composition est spirituelle et les figures allégoriques se distinguent par des proportions sveltes et pleines de noblesse; les motifs en sont gracieux. Un autre tableau représente la Calomnie, allégorie d'Apelles. L'année suivante, la dernière de la vie de l'Empereur, il fit le portrait de celui-ci, conservé dans la Galerie de Vienne. Les volets de retable peints en 1523, faisant partie d'un autel domestique et dont deux se voient à la Pinacothèque de Munich, attestent l'impression que fit sur Durer la vue des grandes peintures flamandes pendant son séjour dans les Pays-Bas. Ces deux volets représentent l'un Joseph et Joachim, l'autre Simon et Lazare. Ajoutons à ces oeuvres célèbres les deux tableaux qui se trouvent à l'Institut Staedel à Francfort et au Musée de Cologne et qui représentent l'un Job dans sa misère et l'autre, Deux musiciens. Ces peintures sur fond d'or offrent une telle vigueur de coloris, une si grande clarté d'exposition qu'elles brillent à l'égal de vitraux peints et rappellent l'habileté flamande dans le maniement des couleurs. Les accessoires ne sont pas moins bien soignés: avec quelle magnificence la chape de l'évêque n'est-elle pas décorée? Quel soin d'exécution dans la mitre, la crosse et les divers ornements! La draperie sa déploie doucement et noblement; le caractère et le mouvement des figures sont aussi profondément ressentis que clairement exprimés. Lazare nous apparaît ici avec les insignes épiscopaux, parce que, d'après la tradition, il devint évêque de Béthanie même où il fut ressuscité par le Christ et qu'ayant quitté l'Orient avec Marthe et Madeleine il se rendit en Provence.

Tableau LXXX et LXXXI.

Tableau LXXXII.

La force de notre maître dans la composition se manifeste surtout dans la Mise au tombeau, tableau d'une ordonnance parfaite. Cette oeuvre, fondation de la famille Holzschuhr en 1517 ou 1518, se conserve à Nuremberg dans la chapelle de St.-Maurice. Un paysage, modèle de perspective et d'une exécution exacte jusque dans le lointain le plus reculé, nous montre sous un ciel clair la ville avec ses ponts, ses portes et ses tours et, de côté, sous de sombres nuages, le mont Golgotha avec ses trois croix. Au premier plan s'offre le tombeau, taillé dans le roc, devant lequel s'étend une place de gazon émaillé. Ici le corps du Seigneur, descendu de la croix, va être déposé sur un linceul, et c'est Jean qui, tenant le haut du corps, s'efforce à genoux de le déposer à terre avec la plus grande précaution. Autour de Jean viennent se ranger en demi-cercle les autres personnages, Joseph d'Arimathie à leur tête, à genoux, les mains jointes et la tête penchée sur le Christ; la mère de Jésus, affaisée sous la douleur et se tordant les mains, et une autre sainte femme, tenant un vase dans les mains, tournée également vers le Christ, mais debout. La troisième des saintes femmes qui se lamentent ici sur la mort du Sauveur, Magdeleine peut-être, à la vue du corps inanimé du Christ, s'est jetée à ses pieds et, un peu séparée des autres, elle donne libre cours à sa douleur. Ce groupe, composé principalement de figures à genoux, se trouve fermé derrière Jean par une figure debout et à barbe qui porte un grand vase et qui vraisemblablement représente Nicodème. La délicatesse de tact artistique, exprimée dans ce groupement et le style à la fois simple et noble de la draperie concourent avec l'expression tempérée des visages à donner à l'ensemble de cette scène de Désolation un ton prédominant de calme, mais qu'il est difficile d'accorder avec l'impression de pitié de la face du Christ, défigurée par la mort. Le contraste de la dignité divine du Sauveur et de la faiblesse humaine à laquelle il s'est soumis, éveille dans l'âme chrétienne un sentiment si saisissant de l'immensité de l'amour du Christ pour le genre humain, que l'essai fait ici pour l'exprimer dans les saints personnages qui pleurent sa mort, nous paraît de beaucoup trop faible. C'est pour avoir reconnu cette difficulté que Holbein, dans un tableau du Christ mort, de plus de rudesse encore, renonça à tout entourage

humain. On compte parmi les meilleurs ouvrages de sa dernière époque deux tableaux étroits qui se trouvent à la Pinacothèque de Munich et qui réprésentent les apôtres Paul et Marc, Jean et Pierre. L'artiste en fit hommage en 1526 à sa ville natale qui lui en témoigna sa reconnaissance par un présent. Cédant aux instances de Maximilien, électeur de Bavière, la ville de Nuremberg lui donna les deux originaux, se contentant de deux copies. Sur l'un de ces tableaux sont représentés Paul et Marc, celui-ci de face, celui-là de profil. Le grand apôtre des nations en manteau bleuâtre, les sandales aux pieds, un long glaive à la main droite, un livre fermé à la gauche, fixe sur le contemplateur un regard à la fois pénétrant, austère et terrible. L'expression du visage est puissante, le teint foncé, le front élevé, les veines pleines, la tête presque rase, la barbe longue, le nez à contours prononcés, le cou vigoureux, les mains fortes, l'attitude droite, le manteau ample d'étoffe et à grandes lignes; tels sont les moyens, employés par Durer pour représenter l'idéal qu'il s'était fait de ce grand apôtre, à qui une grâce abondante avait été accordée pour l'amour d'un grand nombre; de qui la parole invariable n'était point la sagesse humaine, mais la manifestation de l'esprit et de la force; de cet adversaire inexorable du mensonge et de l'orgueil; de ce martyr du dévouement au Sauveur et à son évangile. De ses lèvres semblent tomber ces paroles: Où est le scandale qui n'enflamme mon courroux. Cette figure nous semble l'image fidèle de ce divin prédicateur de la Rédemption qui a pu dire: Et si nous-même vous annoncions, ou un ange du Ciel vous annonçait un autre évangile que celui que nous vous avons annoncé, qu'il soit frappé d'anathème! Si nous comparons maintenant notre Paul avec celui de Raphaël dans son tableau de Ste.-Cécile à Bologne, nous trouvons, chose étonnante, les deux grands artistes unis dans la même conception: le Saint-Paul de Raphaël est représenté plus jeune, mais c'est la même force de corps, le même sérieux, le même air profondément méditatif. St.-Marc, qui accompagne ici St.-Paul, ressort sur ce fond noir par la pâleur de son visage. Ce teint, son regard vif, tous les traits, sa chevelure épaisse et crépée, ainsi que sa barbe, tout annonce un caractère violent et prêt à s'émouvoir et qui va, dans ce moment, frapper le coup décisif. Si, comme l'attestent ses contemporains, Durer a voulu représenter dans ces quatre figures d'apôtres les quatre tempéraments de l'homme, Marc est bien le tempérament sanguin, Paul, le tempérament colérique, le premier se distinguant par beaucoup de mobilité et d'irritabilité, joint au défaut d'énergie et de persistance, le second par sa fermeté et son énergie unie à une ardente vivacité. Dans les deux apôtres du second groupe, Jean et Pierre, on croit reconnaître les représentants des deux autres tempéraments, le mélancolique et le flegmatique. Ici on se demande comment Pierre peut être d'un tempérament qui, d'après toutes les indications de l'Ecriture, ne lui convient nullement. La réponse est que, s'il n'a pas tenu de ce tempérament, celui-ci peut lui être attribué comme au représentant de l'unité de l'Eglise et au chef qui maintient en équilibre toutes les forces de ce grand corps. Voici l'ordonnance de ce groupe: le prince des apôtres porte la tête en avant pour lire daes un livre que Jean tient ouvert. Pierre, en outre, saisit d'une main le livre comme pour se convaincre de ses propres yeux de la teneur du texte qui les occupe tous deux. Cette lenteur à concevoir et cette circonspection ont leur expression claire et naturelle dans la physionomie, l'âge, la contenance et le mouvement du Saint. L'artiste a sagement fait de grouper ici non des caractères opposés, mais pour ainsi dire des caractères homogènes, ce qui donne à ce tableau de Pierre et Jean un cachet d'unité et d'harmonie, tel que déjà nous l'a offert le tableau de Paul et de Marc où nous voyons l'énergie d'action et la force de volonté alliées au calme de la réflexion et au recueillement de la méditation. Avec quelle noble tranquillité n'arrête-t-il pas sa lecture à ce passage qui, à ce qu'il paraît, retient plus longtemps son voisin? mais en s'arrêtant il a pénétré dans de nouvelles profondeurs; de nouveaux aperçus se sont ouverts à son esprit éclairé d'en haut. Si la bouche se tait encore, l'oeil, ce miroir de l'âme, parle assez clairement. La bouche est close encore, parce que les paroles manquent pour exprimer le mystère. Mais profonde et grande sera la révélation, l'Apocalyse, quand ces lèvres s'ouvriront. Quoi que le spectateur veuille considérer dans cette magnifique figure, il éprouve l'effet exercé par quelque chose de sublime. Nous sommes frappés

Tableau LXXXIII.

Tableau LXXXIV.

de ce regard, reflet de l'âme où l'on ne voit que du grand. Partout ressort la grandeur: des traits, de la conformation de la tête comme de l'arrangement de la chevelure, du jet de la draperie comme de l'attitude et de la hauteur de la taille, du style de l'ensemble comme du style des détails. Dans les formes et les lignes règne une simplicité pleine des plus beaux effets, simplicité que relèvent encore les couleurs du manteau rouge et de la tunique verte. La carnation ajoute à l'expression de douceur et de grandeur répandue sur tout le visage. C'est ainsi que Durer a créé pour tous les temps le type de l'apôtre St.-Jean. La sublimité de ce grand apôtre de l'Eglise chrétienne qui, à l'instar de l'aigle, s'est élevé aux plus hautes régions, l'amabilité de ce disciple favori qui, au pied de la croix, mérita d'être présenté par le Sauveur comme fils à sa mère et qui, à la fin de ses jours, ne cessait de répéter aux Fidèles: Petis enfants, aimez-vous les uns les autres, tels sont les deux principaux caractères de Jean que nous trouvons ici si heureusement réunis. L'oeuvre de notre artiste ne représente pas seulement l'une ou l'autre qualité supérieure du sujet, mais l'apôtre St.-Jean tout entier. Lui et l'Apôtre des nations sont, pour le caractère et le style, les figures les plus parfaites de nos deux tableaux. La draperie est à la fois des plus simples et des plus nobles. Elle offre une pureté de style qu'aucune oeuvre allemande n'a pu encore égaler. Le style plastique de ces deux tableaux et la simplicité de leurs formes prouvent avec quelle persistance notre artiste visait à la perfection de son art. Cette perfection à laquelle jusqu'à lui avaient aspiré les plus grands maîtres de la peinture allemande, il l'atteignit en parvenant à joindre à la beauté des formes la profondeur et la vérité de l'expression et à suffire à sa richesse de pensées par un style aussi large que grand. Ce dernier ouvrage de Durer et la Madone de Holbein, oeuvre de la même époque, ont introduit l'essence de la peinture italienne dans la peinture allemande; ils ont mis celle-ci sur la voie où, dans la suite, avec des Durer et des Holbein, elle aurait atteint le comble de l'art. Mais les guides sont venus à manquer, après la mort de Durer et l'établissement de Holbein à l'étranger, et c'est ainsi que ces deux oeuvres sont restées les seuls grands monuments pour attester les tendances progressives de la peinture allemande, aucun artiste n'ayant su jusqu'ici profiter des résultats acquis pour aller plus avant. Si Durer eût pensé à exécuter un tableau d'ensemble dans ce style large et grandiose, il eût dans une telle oeuvre présenté à nos yeux l'alliance bien assortie de l'art allemand avec la peinture italienne. Au reste, notre artiste paraît s'être occupé longtemps de l'idée d'une telle composition, car des deux têtes d'apôtres, exécutées en détrempe sur toile à Florence 1516, l'une a très grande ressemblance avec la tête de notre St.-Paul et trois gravures de 1514, 1523 et 1526 sont des esquisses du Jean, du Paul et de la tête du Marc de nos tableaux (Bartsch N^os 45, 46 et 50).

Il ne nous reste plus qu'à jeter un coup d'oeil sur les gravures diverses de notre artiste. Par là nous prouverons une fois de plus son mérite transcendant et nous aurons apprécié ses productions dans toutes les parties de l'art. De 1508 à 1511 Durer publia trois gravures de la Passion, l'une sur cuivre et les deux autres sur bois. Ces deux dernières sont connues sous le nom de Grande et de Petite Passion, la première comprend douze feuilles et celle-ci compte 37 sujets. Le frontispice présente un petit tableau d'une tristesse immense.* C'est le Christ souffrant: une gloire à grands rayons étincelle autour de sa tête baissée; la longue chevelure dont les boucles retombent jusque sur l'épaule gauche, la forte barbe au menton et aux lèvres, le front saillant couronné d'épines, les sourcils, le nez de forme noble et fine, la bouche, tout est empreint de douleur. La tête où se peint la souffrance, est appuyée sur la main droite qui semble s'affaisser sous le poids de la douleur; tout le corps contracté, comme plié en deux, repose sur une pierre monumentale, comme s'il sortait vivant du tombeau pour pleurer pendant la durée des siècles sur les péchés du monde qui ne peuvent plus atteindre son corps, mais pèsent d'autant plus lourdement sur son âme et renouvellent sans cesse, pour ainsi dire, les souffrances de sa Passion, car c'est la Passion continuée dans le présent. Aussi le peuple a-t-il pris cette image du Christ souffrant en telle affection qu'il aime à la reproduire soit en bois, soit en pierre pour la placer sur les sommets solitaires des mon-

tagnes ou dans les profondeurs des vallées. Cette image, connue sous la désignation de Repos de Notre-Seigneur sur le Chemin de la croix, remonte pour l'idée jusqu'au XII[e] siècle; mais c'est à Durer que l'on doit d'avoir trouvé pour elle une profonde expression qui résume à elle seule toute la Passion. Parmi les autres scènes, faisons remarquer encore Jésus au Jardin des Oliviers, Jésus couvert d'ignominies, le Crucifiement, scènes qui vont au coeur et l'émeuvent fortement. Sous le rapport de l'impression et du haut degré de perfection de l'art qui le distingue, Waagen compare le frontispice de la Grande Passion au fameux récitatif du Messie de Haendel: les ignominies lui brisent le coeur. Ici comme dans la Petite Passion, le Christ est assis sur une pierre, la couronne d'épines sur la tête; c'est encore l'homme de la douleur, en butte à la plus basse ignominie; une particularité distingue pourtant ce fontispice, c'est le soldat qui présente le roseau au Christ, tandis que celui-ci fixe un regard émouvant sur le spectateur. Les gravures sur bois de la même époque, qui ont pour sujet la vie de Marie, se distinguent par beaucoup de grâces et de poésie; la feuille surtout qui représente la mort de Marie, offre une composition si grandiose, si vivement sentie que Waagen, l'archéologue précité, n'hésite pas à l'estimer l'égale d'une oeuvre de Raphaël. Tout autre, mais toujours grand, nous apparaît Durer dans les Gravures sur bois qu'il publia en 1498 et dont il tira les sujets de l'Apocalypse, qui, soit dit en passant, avait été exploitée antérieurement déjà pour les miniatures des manuscrits. L'artiste, alors âgé de 27 ans, déploie dans cette oeuvre une étonnante vigueur d'imagination. La grandeur, l'inspiration, l'entraînement qui dominent dans ces quinze feuilles, ainsi que le calme de la profonde méditation que respirent les compositions dont s'agit, attestent chez notre artiste non seulement son talent magistral dans cette branche de l'art, mais surtout l'étendue et la grandeur de son esprit. Enfin dans la gravure sur bois, Durer offre de brillants exemples de son talent pour le paysage et l'architecture, ainsi que de la connaissance des lois de la lumière. Son chef-d'oeuvre dans cette branche de l'art, c'est St.-Jérome étudiant dans sa cellule. Cette feuille et la gravure sur bois que Durer lui-même intitula la Mélancolie, deux oeuvres qui datent de 1514, ont entre elles les mêmes rapports, quant au fond et au caractère, que les deux grands groupes des compositions que nous venons d'examiner. Le calme du bonheur et la paix qui règnent dans cette retraite, les rayons du soleil qui y pénètrent, pour l'éclairer et la chauffer, à travers les petites vitres de la grande et unique fenêtre de cette localité, le saint plongé dans l'étude que n'osent troubler ni son lion fidèle ni le petit chien, la table avec les livres, les meubles, tout fait ici une bonne et douce impression. La figure ailée, allégorie de la Mélancolie, dans l'attitude de la méditation, assise au milieu d'instruments divers, le sentiment de l'insuffisance de la science humaine et de l'instabilité des choses terrestres, empreint sur son visage, le paysage sombre et sévère qui encadre l'ensemble, tout dispose l'âme à la tristesse la plus profonde. Il y a encore des gravures excellentes de la même année qui offrent les représentations les plus variées de la Ste.-Vierge avec l'Enfant-Jésus et qui toutes se distinguent autant par la douceur et la suavité de l'expression que par la beauté et la grandeur des formes. Ces dernières qualités sont plus rarement le partage de ses sujets antiques. Au contraire dans les allégories et partout où l'imagination peut se livrer à ses élans, comme p. ex. dans les vignettes du Livre de prières de l'empereur Maximilien I (Bibliothèque de Munich), Durer se montre habile dans les formes, fécond en inventions et toujours rempli d'esprit.

Un artiste, tel que Durer, d'un génie si fécond, si original et si universel, a dû nécessairement exercer une grande influence sur l'art de son époque. Sa manière de concevoir ses sujets et de les peindre ne tarda pas à se répandre dans toutes les contrées de l'Allemagne, mais ses gravures sur bois et sur cuivre eurent une influence marquée à l'étranger et jusque dans les pays lointains. L'Italie, la France et l'Espagne en offrent des preuves incontestables. Ces diverses gravures contribuèrent non-seulement au progrès de cette branche de l'art, mais il y eut même des artistes, tels que Andrea del Sarto, qui, profitant de ces belles compositions, les exécutèrent en tableaux. Durer compta beaucoup d'élèves éminents par leur talent et leur habileté, mais aucun ne peut même de loin soutenir la comparaison avec le maître. A leur Influence de Durer

tête se place Hans (Jean) Wagner, nommé de son endroit natal Hans de Coulmbach. Celui-ci n'a guère peint que des tableaux d'église: pour le dessin, il est resté bien au-dessous de son maître, auquel il est presque supérieur quant à la pureté du goût et du sentiment de la nature. Son principal ouvrage qui date de 1513, se trouve dans le choeur de St.-Sébald à Nuremberg. C'est un autel à volets, la Ste.-Vierge, entourée d'anges, au milieu; Pierre Laurent et le donateur Laurent Tucher, d'un côté, et les SS. Jérôme et Jean-Baptiste, de l'autre. Cet ouvrage se fait remarquer par la noblesse des têtes, le svelte des proportions, l'élégance des mains; la draperie en est correcte, même en quelques endroits d'un mouvement grandiose; le coloris est clair et le paysage du fond, d'un bel arrangement. Dans les deux tableaux que possède de lui la Pinacothèque de Munich, il montre plus de spontanéité et d'indépendance. Au Musée national se trouvent quelques tableaux de Paul Lautensach de Bamberg (1478 à 1558) qui le font aussitôt reconnaître pour un imitateur de Durer. C'est sur la même voie que nous trouvons, au commencement de leur carrièe, Barthel Béham et George Pencz de Nuremberg, qui s'attachèrent plus tard aux écoles italiennes, mais à leur détriment. B. Béham mourut en 1540, G. Pencz en 1556. Quant à l'invention et au goût, ce dernier eut un rival en Jean (Hans) Sebald Béham qui, comme son oncle précité, s'appliqua du reste principalement à la gravure. Parmi les artistes qui, en Souabe, se formèrent sur Durer et peuvent compter dans l'histoire de la peinture, se place en premier lieu, Hans Schaeuffelin de Noerdlingen. Néanmoins malgré les soins qu'il met à imiter Durer dans l'agencement, les motifs et le dessin, aussi bien que pour la chaleur et l'harmonie du coloris, l'influence qu'exerça sur lui Frédéric Herlen, est encore plus visible. Son principal ouvrage est le maître-autel de l'église St.-George de Noerdlingen, qui date de 1521. A la même époque, nous trouvons un autre artiste, mais qui resta bien au dessous de Herlen pour le goût et l'harmonie des couleurs, c'est Hans Baldung, surnommé Grien, né à Gmund en 1470 et mort à Strasbourg en 1552. Son principal ouvrage est le maître-autel de la cathédrale de Fribourg en Brisgau, dont le tableau du milieu, le Couronnement de Marie, atteste une analogie évidente avec Durer pour la conception, le dessin et le faire de l'art. La facilité qu'il possède dans la partie technique, l'induit assez souvent à des exagérations déplaisantes. Dans le Bas-Rhin, l'influence de Durer ne se manifeste que dans l'iconographie et les gravures sur bois, témoin Antoine de Worms qui travailla à Cologne vers 1525. Au contraire, en Westphalie, nous trouvons sous la même influence Henri Aldegrever, né en 1502 à Soest, dont les tableaux et les gravures offrent des contours secs, des formes pompeuses, des têtes trop petites, des proportions démesurées, une draperie chiffonnée, de la raideur dans les mouvements; mais, par contre, il a de la chaleur dans le coloris et montre beaucoup de talent dans la composition. Un artiste supérieur à tous ses contemporains quant au ton foncé et vigoureux des couleurs et qui se distingue par la perfection du fond paysage, c'est Albert Altdorfer, connu en France sous le nom de Petit Albert; né près de Landshut en Bavière, il s'établit à Ratisbonne en 1507 et y mourut en 1538. Dans sa Bataille d'Alexandre, exécuté en 1529 avec un soin remarquable (Pinacothèque de Munich), l'artiste a su montrer à nos yeux un des plus grands évènements historiques du monde ancien en nous initiant à la connaissance des armées de cette époque reculée. Ce tableau d'une largeur de 3 pieds, $8^1/_2$ pouces seulement sur une hauteur de presque 5 pieds, se distingue par les deux principales figures d'Alexandre et de Darius, le nombre et l'animation de leurs guerriers, combattant au milieu d'une plaine immense bornée par la mer et une haute chaîne de montagnes. Dans d'autres oeuvres de son pinceau, c'est le paysage qui domine et il y développe un sentiment si pur de la nature, une telle fraîcheur de verdure qu'il l'emporte de beaucoup sur son contemporain Patenier des Pays-Bas. Les parties architectoniques et accessoires présentent dans les formes le goût italien, mais en même temps une grande connaissance de la perspective linéaire et aérienne. De plus, quantité d'images et de gravures attestent l'influence de Durer sur un grand nombre d'artistes en Bavière, mais sans le succès que nous admirons dans Altdorfer. On peut en dire autant, nous le répétons, des oeuves artistiques des pays voisins, le Tyrol et l'Autriche. La même influence s'est exercée sur l'école de Silésie, où domina

vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle l'Ecole de Franconie. Cependant quelques ouvrages antérieurs à cette époque, qui datent de 1447 et 1468, attestent que Rogier trouva à Breslau de nombraux et fidèles imitateurs jusqu'à ce que l'Ecole de Franconie et avec elle, plus tard, Albert. Durer eussent pris le dessus. C'est ainsi que partout, en tant que l'histoire de l'art en Allemagne nous est connue, nous avons rencontré, suivant au fond la même voie de développement, l'art national, l'influence flamande et l'Ecole de. Durer.

## Peintres contemporains de Durer, indépendants de son école.

A côté d'Albert Durer, un grand artiste de Franconie attire encore notre attention. Sa méthode quoique indépendante, semble tenir le milieu entre l'Ecole de Franconie et celle de Souabe et il doit à ces deux écoles le succès de ses oeuvres. Ce peintre est Matthieu Grunewald dont la vie est peu connue. Tout ce qu'on sait de lui, c'est que, né selon toute apparence à Francfort, il alla s'établir à Aschaffenbourg où, occupé par Albert, archevêque de Mayence, il florissait encore en 1529. Il offre dans ses compositions l'ancienne ordonnance symétrique qui fait la base de son style sans exclure toute liberté. On ne peut méconnaître en lui une tendance prononcée à la dignité, à la simplicité, à la grandeur et au calme dans les diverses parties de l'art, telles que les attitudes, les formes, les draperies et les couleurs. La vigueur de son dessin et l'énergie de ses caractères d'hommes indiquent son analogie avec l'Ecole de Franconie, tandis que son goût supérieur de la beauté surtout dans les têtes de femmes, l'ampleur des formes, le modelé, la légèreté des contours, le style pur des draperies trahissent l'influeuce de l'Ecole de Souabe. Le tableau d'autel en six parties que Grunewald exécuta sur la commande du sus-dit Archevêque pour l'église de St.-Maurice à Halle sur la Saale, passa dans la suite à l'église de St.-Pierre à Aschaffenbourg et d'ici à la Pinacothèque de Munich, à l'exception d'une seule partie qui resta à Aschaffenbourg. Le tableau du milieu, représentant les SS. Erasme et Maurice, offre des proportions un peu courtes, les ailes dont quelques figures sont de grandeur plus que naturelle, nous montrent les SS. Chrysostome, Lazare, Marthe et Madeleine. Il se trouve encore d'autres ouvrages de ce maître à Halle, Vienne, Annaberg, Bamberg et Heilsbronn. C'est avec ces derniers que les deux tableaux de notre collection ont le plus d'analogie, pour le fond comme pour l'exécution.

Remarquons entre autres le charmant petit tableau qui représente la Ste.-Vierge sous un baldaquin avec les Stes. Dorothée et Catherine, et des anges. Il est à présumer que parmi les tableaux, exécutés à Aschaffenbourg et les environs, plusieurs émanent de l'atelier de notre maître, fréquenté toujours par de nombreux élèves, dont un seul, Jean Grimmer, peintre en portraits, nous est connu de nom. Un autre peintre en portraits, plus ancien, mais très-estimé, c'est Jacques Walch de Nuremberg qui mourut vers 1507. C'est à lui qu'on attribue le portrait à plusieurs exemplaires de l'empereur Maximilien, tant admiré par Frédéric Schlégel, il y a déjà soixante ans. Dans ses Lettres de Paris, il qualifie ce tableau de peinture héroïque où, comme dans un poème héroïque, se joint à l'expression de vertu chevaleresque le sentiment de la dignité royale; il le place même à côté de la Bataille d'Alexandre d'Altdorfer qu'on pourrait appeler un tableau chevaleresque. Ce monarque, revêtu de ses ornements impériaux, le sceptre à la main droite, la gauche sur le pommeau de son épée, est assis à une table devant une fenêtre ouverte. La vue donne sur un fleuve et des rochers inaccessibles où se voient des chasseurs et des chamois, allusion au danger que courut cet empereur à la chasse et à sa miraculeuse conservation. Le visage où l'expression d'une grande dignité et d'une noblesse indicible s'allie à la clémence et à l'esprit, est représenté presque de profil, le regard fixé en avant. L'influence de l'Ecole de Franconie et en particulier de M. Grunewald se remarque clairement encore dans les oeuvres de Lucas Cranach, l'artiste le plus considérable de Saxe. Né en 1472 à Kronach dans la Franconie supérieure, il descend d'une famille qui portait le nom de Sunder. Il reçut ses premières leçons de son père, se perfectionna probablement

Tableau LXXXV et LXXXVI

Tableau LXXXVII.

chez M. Grunewald dont la méthode servit à former la sienne. Cependant il n'atteint point son maître dans la grandeur des conceptions et le style correct des compositions, aussi peu que dans le dessin et la perfection de l'exécution; mais, par contre, il déploie un bien plus grand talent d'invention; son coloris est plus clair et il possède une facilité de travail qui, disons-le, dégénère quelquefois en routine. Ce qui charme surtout dans ses ouvrages, c'est le chaud et l'éclat de sa carnation, et sa manière d'appliquer les couleurs qui paraissent comme fondues. Schuchard, parlant de sa manière de peindre, fait ressortir comme trait caractéristique que, mettant la dernière main à ses tableaux peints seulement en couleur déliée, il les finissait par des contours prononcés, n'employait point d'or d'Allemagne et ne prodiguait les lumières ni dans la carnation ni dans la draperie. Le signe de Cranach est un serpent ailé qui, avec les ailes verticales comme celles de la chauve-souris, désigne un ouvrage de notre maître et, avec les ailes plus ou moins horizontales comme celles des oiseaux, indique un ouvrage de ses fils ou de ses élèves, bref, une production sortant de ses ateliers. En général, ses tableaux portent une expression de sérénité, de candeur et de grâce pudibonde. Le sérieux et la dignité lui sont, au contraire, assez étrangers, quoique quelques-uns de ses ouvrages n'en soient pas

Tableau LXXXVIII. tout-à-fait dénués. Au nombre de ces derniers peut se ranger le tableau de La femme adultère devant le Christ, achevé en 1532 d'après la date que porte un second exemplaire, conservé à Vienne dans la Galerie Esterhazy. L'agencement de ce tableau, composé de demi-figures, réalise toutes les qualités ci-dessus mentionnées. La face du Sauveur respire cette grandeur et cette clémence, incompréhensibles en pareille occasion non seulement aux Pharisiens et Saducéens de tout rang, mais à ses disciples mêmes. Chacun des personnages présents à cette scène est représenté avec le caractère de cette disposition du divin Maître; ce qui relève encore en lui l'expression de sublimité. La pécheresse présente dans son extérieur, y compris le costume, le caractère particulier que donne Cranach à ses figures de femmes. Dans d'autres peintures sacrées, telles que le tableau d'autel de Weimar, la plus considérable de ses oeuvres, notre artiste s'efforce à représenter à nos yeux la doctrine de Luther, soit en groupant, p. ex., autour de la scène du Crucifiement les portraits des principaux prédicateurs de la Réforme, soit en aidant par des inscriptions à l'intelligence de sa pensée. Cranach était, comme on sait, en relation d'amitié avec ces hommes et concourut principalement par ses gravures sur bois à la propagation des nouvelles idées. Personnellement estimé de la maison de Saxe, il resta inébranlablement attaché à l'électeur Fréderic jusque dans sa captivité. La ville de Wittenberg l'élut deux fois au poste de bourguemestre, dont il se démit pourtant volontairement en 1544. Il mourut à Weimar en 1553. Son fils aîné étant mort déjà en 1536, il ne laissa qu'un fils de même nom, qui ne surpassa son père que par la correction du dessin, mais lui resta bien inférieur dans toutes les autres parties de l'art. Il est hors de doute que Lucas Cranach, parvenu à un âge très-avancé et travaillant avec une rapidité peu commune, a laissé un grand nombre de tableaux peints de sa propre main; cependant la plupart des ouvrages connus sous son nom n'émanent point de lui, mais de ses fils et des routiniers qui peuplaient son atelier. La collaboration de ses derniers dans tous les grands ouvrages, tels que tableaux d'autel à plusieurs compartiments, est d'ailleurs incontestée et suffisamment prouvée par la qualité du travail.

Conclusion. En terminant notre examen de l'Ecole de Saxe, considérée comme ramification de celle de Franconie, nous sommes arrivés à la fin de notre Aperçu historique de l'ancienne peinture allemande. Avant l'explosion de la malheureuse guerre de trente ans, les grandes écoles de peinture d'Allemagne sur le Rhin, en Souabe et en Franconie, émules de l'art flamand, avaient atteint leur plus haut point de perfection. En effet, ni les artistes mêmes de ces écoles, ni leurs successeurs ne livrèrent d'oeuvres supérieures à la Mort de Marie, du maître de Cologne, à la Madone de Holbein et aux Quatre apôtres de Durer, et leur influence s'étendit bien au loin, multipliant l'activité artistique dans tous les pays d'Allemagne, mais elle n'amena aucune production qui surpassât ces oeuvres modèles. Si nous voulions établir une comparaison, nous trouverions en Italie une semblable perfection, amenée par Raphaël, dont les productions sont bien- audessus des grands résultats, obtenus déjà par ses maîtres et devanciers, les Pérugin,

les Léonard et les Francia. L'étroitesse de style que présentent encore ces derniers grands artistes, la gêne visible qui embarrasse encore l'art dans ses représentations, tous ces obstacles se trouvent à la fois levés, et un style parfaitement libre qui triomphe de toutes les difficultés, déploie sa magnificence dans les plus grandes comme dans les moindres productions. C'est en vain que des artistes allemands de l'époque en question et de l'époque suivante allèrent étudier l'art en Italie, ou en poursuivre de moins les tendances, c'est tout au plus s'ils réussirent à s'en approprier quelques traits, mais ils ne pénétrèrent point dans son essence. La plupart des ouvrages qui dérivent de cette tendance, attestent un grand affaiblissement des facultés créatrices et originales et même la perte des qualités qui, dans les siècles précédents, n'avaient cessé de distinguer la peinture allemande. On y cherche en vain ce don d'invention, cette profondeur, cette perfection dans l'expression des caractères, toutes qualités qui avaient fait l'apanage de la bonne époque. N'a-t-on pas vu aussi vers le même temps la décadence de l'art en Italie, décadence que même de grands talents et l'imitation des grands maîtres de la période précédente ne furent pas en état de pallier. Après avoir parcouru ses diverses phases de développement dans un temps relativement court, la peinture chrétienne avait atteint en Raphaël son point culminant. Enfin, si l'on considère l'histoire de l'art chrétien, indépendamment de tout rapport de nationalité et de localité, la tâche qui lui était dévolue, paraît accomplie par Raphaël qui avait concentré en lui les progrès opérés déjà par tant de maîtres à jamais célèbres de tous les temps et de tous les pays. Ce que firent pour le perfectionnement de la peinture allemande Hubert van Eyck, Martin Schongauer, Hans Holbein, le Maître de la Mort de Marie et enfin Albert Durer, reste acquis à l'art national allemand et permet de le placer sur la même ligne que l'art italien. Bien plus, la peinture allemande a même contribué à élever l'art à ce faîte de perfection, qu'il atteignit sous Raphaël, avant qu'un siècle se fût écoulé après l'achèvement de l'autel de Gand.





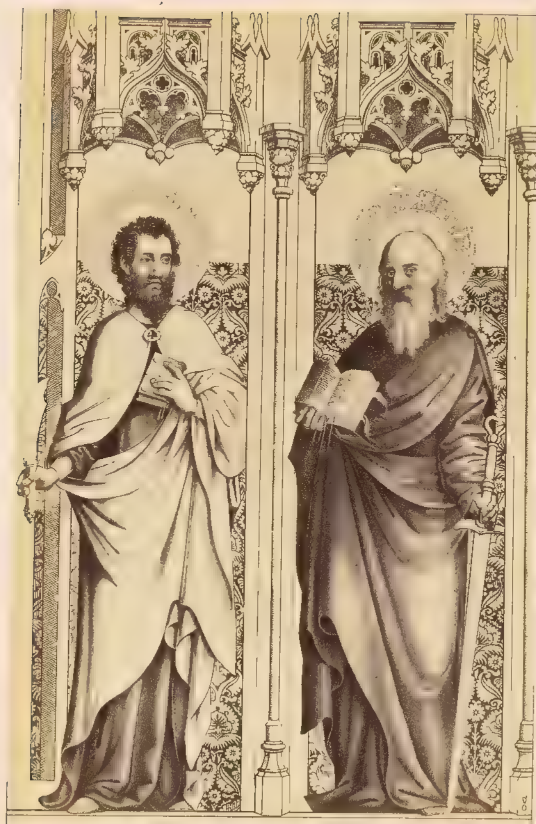









7.






11


PROPTER HUM
10


HIC E BAPTISTA IOHES
VOX
12



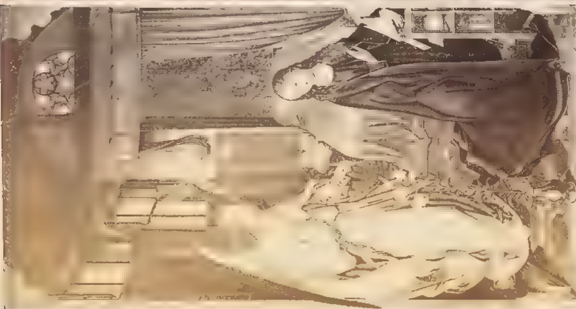




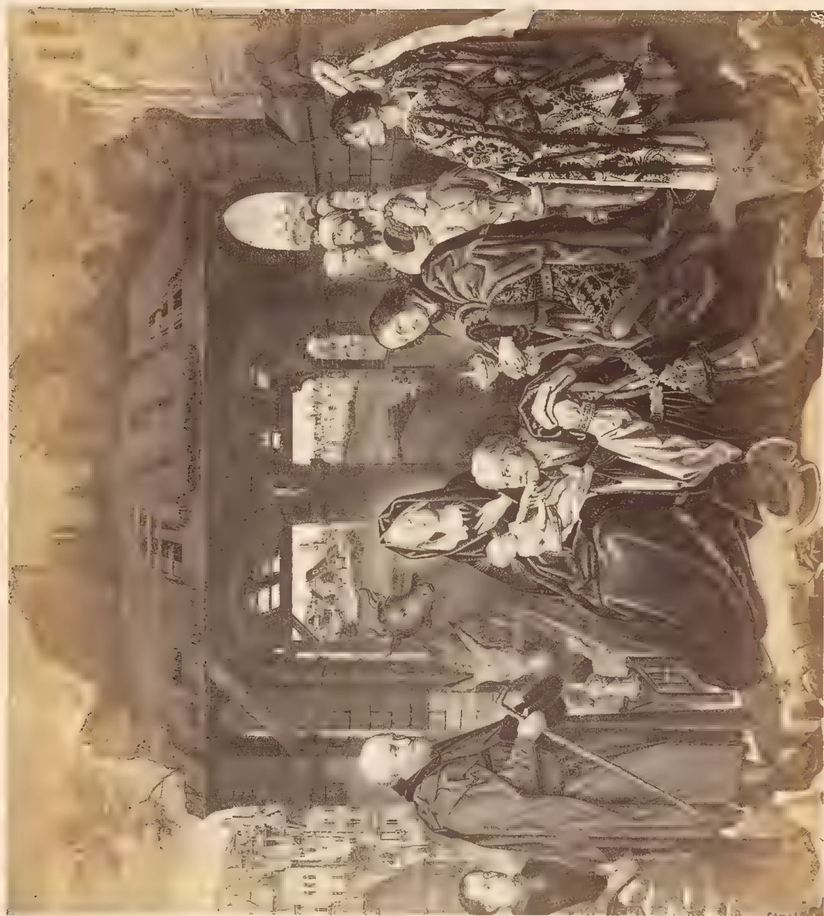
15.














20



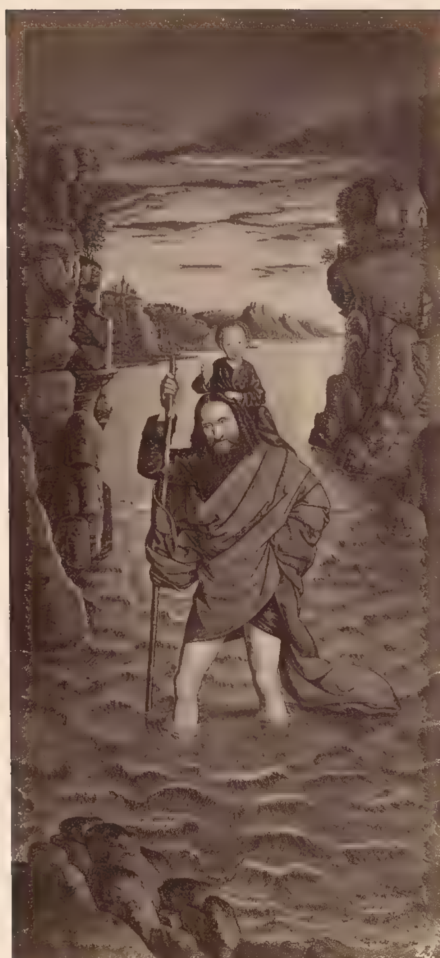




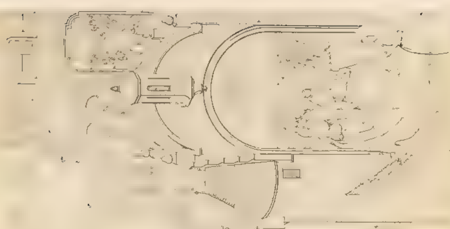


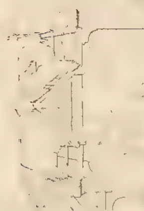







26.












34


82


83




















43


44





























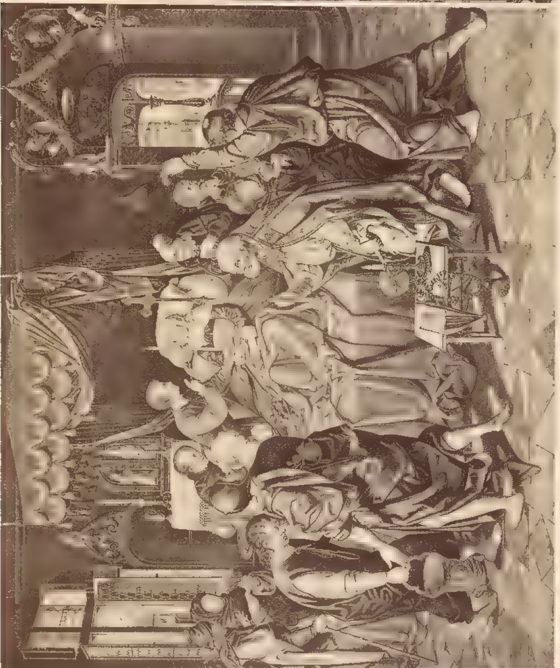





61.


62














67.


S. Helena


69.




71.








SANCT ELISABET





















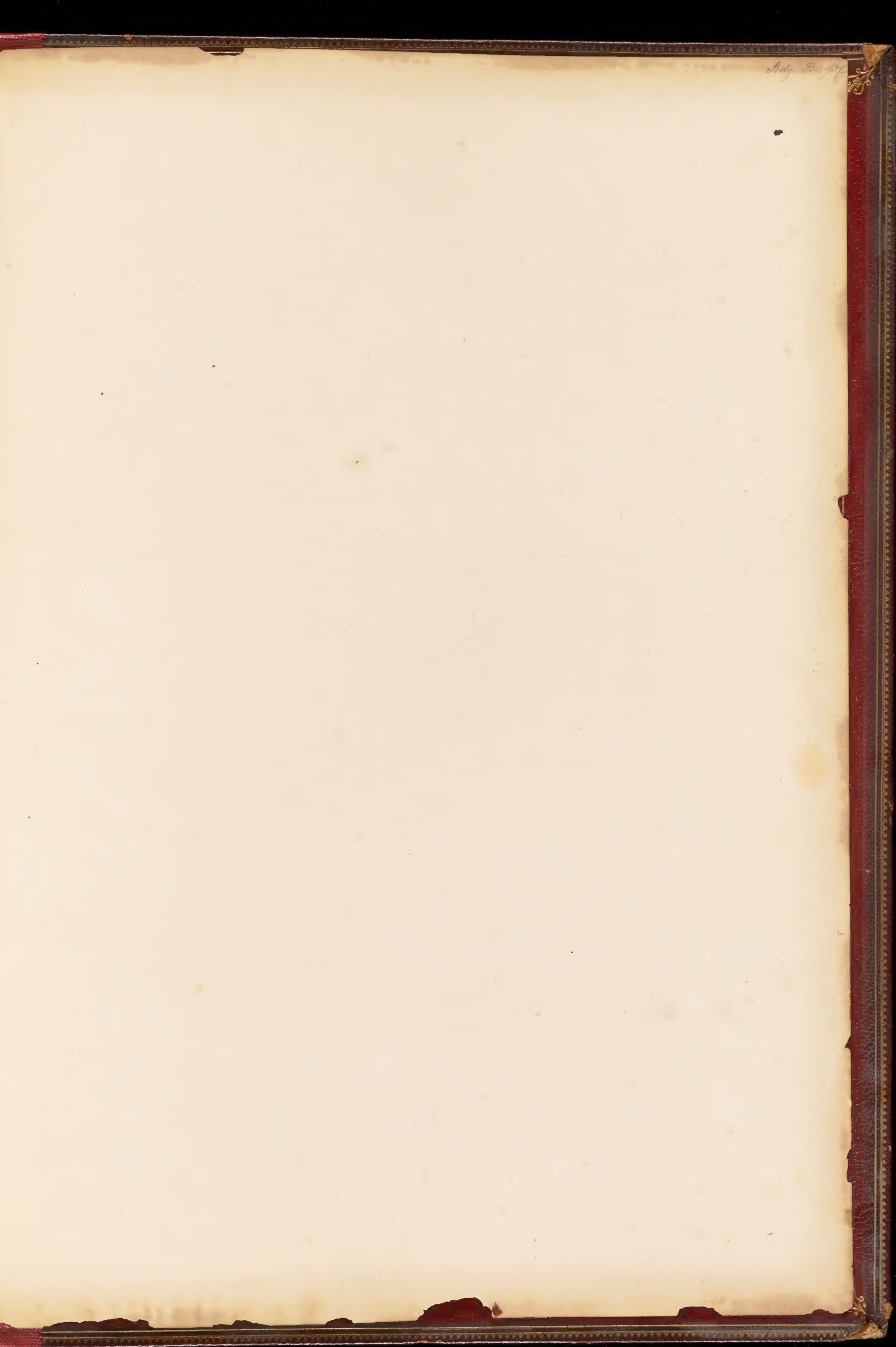



№ 87








Bdg. B. 457

